★ أسمهان : صوت أميرة

★ قصص بالعامية لمصطفى مشرفة

★ فريد شوقى : مضى قطار العمر

★ جوركى ونقد الواقعية الإشتراكية

★ جمال البنا : مفكر نبذه الإخوان

★ أهداف سويف : لايفارقنى الرقيب الداخلى



العدد
١٥٧

سبتمبر
١٩٩٨

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحدوى/ سبتمبر ١٩٩٨

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد

الغلاف : للفنان / عدلى رزق الله

أعمال الصف والتوضيب الفنى:
مؤسسة الأهالى: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد / ١ ش كريم الدولة ميدان طلعت حرب
« الأهالى » القاهرة / ت ٥٧٨٤٨٦٧/٥٧٩١٦٢٧ / ٥٧٩١٦٢٨/ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا
للفرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٠٠ دولارا
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر / ولا تزيد عن عشر صفحات من المجلة.

المحتويات

أول الكتابة

هل يمكن أن تنشأ جماليات بمعزل تام عن الواقع الاجتماعى؟ يبقى هذا السؤال حالا وجوهريا فى زمننا وفى ظل التحولات العاصفة التى يشهدها.

وهكذا نعود مرة أخرى إلى موضوع الواقعية الاشتراكية فى قراءة لتطور المفهوم وما لحقه من تشوهات وآفاق تطوره يقدمها لنا الناقد الفلسطينى «أنطوان شلحت» الذى يعيش فى إسرائيل، مستخلصا أن «الأديب بدون الحرية يموت».. فحين قمعت السياسات الرسمية فى الاتحاد السوفيتى السابق حرية الأدباء والمفكرين، تجمد العنصر الجمالى الغنى فى مفهوم الواقعية، وبرز الشعارى والسياسى الضحل ليهمش أعمالا إبداعية كبرى ويدمر القيم الفنية الأخرى، بالرغم من أن مبدعيها كانوا ينتمون إلى التيار الواقعى الاشتراكى بمعناه الواسع دون أن ينتموا لتلك التعريفات التى «لوحت بهراوة الشرطى».

وفى رسالته من «موسكو» يقدم لنا «أشرف الصباغ» قراءة واسعة للكيفية التى يستعيد بها الروس الآن كاتبهم العبقرى «مكسيم جوركى» بعد أن أهالوا عليه التراب. وهم لا يستعيدونه فى الإطار القديم لما أسماه النقاد والمفكرون الأحرار بـ«النصوص المقدسة» التى كانت الواقعية الاشتراكية المدرسية المدموغة بختم الحزب والدولة قد فرضتها، لكنها استعادة لجوركى تقاوم وتصطدم بتلك النزعات العدمية والفوضوية التى ترفض كل مبدأ أو قيمة أو منظور إبداعى إنسانى وتدعو إلى التحلل من أى أسس نظرية «جماليات» للعملية الإبداعية، وتؤدى عمليا إلى تفتيت الأسئلة الصعبة إلى جزئيات صغيرة تقوم على أوهام كبيرة ضمن طقوس تتجنب الجذور وتقبع فى الهوامش، وتلتقى فى ذلك مع بعض التيارات ما بعد الحداثية المغرقة فى التشظى عميقة الوشائج بالنزعات العدمية والقدرية اللامبالية التى تنفى قدرة الإنسان الفاعل على الاختيار والرفض والتمرد ومن ثم الإسهام فى تغيير الواقع إلى الأفضل بفعاليتها.

ولابد أن تؤدى مثل هذه العملية ـ حيث لا يرتبط الجزء بكل ـ إلى تغييب الطابع الاجتماعى للشخصية الإنسانية المخلوقة فنيا بما يدفع بها للاغتراب والغوص فى برودة الأشياء، بل وتعلى من شأن النزوع الميتافيزيقى المجانى الذى يقطع الأواصر بين الخيال وبين الواقع، سواء فى ذلك الواقع الذى ينشأ منه الخيال، أو ذلك الذى يتطلع إليه، مع أن جماليات الواقعية، والواقعية الاشتراكية كما أثبت كل عمل «جوركى» الذى تستعيده روسيا كما لو أنها تستعيد روحها المضيعة بعد الهوان الذى ألحقته بنفسها، هذه الواقعية لا تستغلق على الاغتناء والتطور والتجدد مع معطيات كل واقع بعينه، كما أنها ترفض الاختزال بالاتجاه الدوجمائى الإدارى الضحل الذى جعل منها نظرة رسمية، «لقد كان جوركى ومازال حامل لواء الثورة بشجاعة وحرية ضد الفن الفاسد والمنحط، وضد الأيديولوجيا المتحجرة معا».

إن الأدب الواقعى الاشتراكى العظيم يظل حيا على مدار الزمن، بينما تندثر وتموت الأعمال السطحية ضيقة الأفق التى أنتجها الخوف أو الروح الوصولية، وهو درس مركب للطغاة وللفوضويين فى آن واحد يستلهمه نقديا كل مبدع أصيل.

ولعل اختيارنا للديوان الصغير الذى أعده لنا القاص «فؤاد مرسى» من مجموعة قصص كتبها بالعامية المصرية الدكتور مصطفى مصطفى مشرفة أستاذ الأدب وصاحب النص الفريد فى تاريخ الأدب العربى، وهو روايته - بالعامية أيضا - «قنطرة الذى كفر» التى نشرها كتاب «أدب ونقد» فى طبعة ثانية قبل سنوات، لعل هذا الاختيار أن يصب كنماذج إبداعية فى قضية العدد عن الواقعية الاشتراكية، فقد كان «مشرفة» مهموما بالوصول إلى أوسع قاعدة من القراء، وهو يصوغ همومها بلغتها فى قالب فنى ساحر ببساطته، إذ يعيد تركيب الواقع بلغة الناس، اليومية العفوية فى مفرداتها القوية وصورها الواضحة وبلاغتها وشعريتها، ويغوص فى أعماق الروح الشعبية الأصيلة التى طبعتها كل من الثقافة الدينية بطابع قدرى غيبى والحواديت الشعبية بخيالها الجامح الذى لا تحده حدود، والذى يجتاز بقوته صرامة الحواجز والمحرمات ويخلق قيما جديدة تتأسس على الحرية والمجاز.

ولو كانت رواية «قنطرة الذى كفر» قد حظيت فى حينها بالاهتمام النقدى والإعلامى الواجب ولم تحاصرها النزعات المحافظة الطاغية لربما لعبت دورا كبيرا فى تغيير وجه ومسار الكتابة الواقعية فى مصر، وتشجيع أجيال من المبدعين على ابتكار لغة كان «توفيق الحكيم» قد سماها فى مسرحيته «الصفقة» باللغة الثالثة، وبالمناسبة فإن مصطفى مصطفى مشرفة هو شقيق عالم الرياضيات د. على مصطفى مشرفة الذى تحل ذكراه المائة هذا العام.

أما التجربة الروائية المهمة التى سارت على درب «مشرفة»، فهى رواية «فكرى الخولى» «الرحلة»، التى قدمت واقع عمال الغزل والنسيج القادمين من ريف المحلة بأسلوب صادق وبليغ وديمقراطى، لأنه يعطى حق الكلام للذين نادرا ما كانوا أبطالا فى الأدب، وقد سبق أن قدمت «أدب ونقد» ملفا عنها.

ومع ذلك فإن الكتابة بالعامية المصرية أو بعامية أى بلد عربى آخر ليست خالية من المشكلات الجديدة، ففى رسالته لنا من باريس عن مهرجان السينما العربية الذى ينظمه «معهد العالم العربى» كل عامين، يكتب الناقد «كمال رمزى» أن حوار بعض الأفلام جرى «بلهجات مسرفة فى محليتها مما جعل متابعتها أمرا بالغ الصعوبة حتى أن متابعة الفيلم من خلال الترجمة المطبوعة على الشريط أسهل من متابعة لهجة الأبطال..». وهى مسألة تحتاج إلى بحث جدى خاصة أننا دعاة وحدة عربية أحد أسسها وحدة اللغة والثقافة.

ولا نملك إلا أن نشعر مع «كمال رمزى» بالحسرة لأن بلدا عربيا واحدا لم يفكر فى تنظيم مهرجان للسينما العربية على كثرة عدد المهرجانات فى كل البلدان، رغم الخطاب السائد المكرر عن ضرورة إحياء التضامن العربى والتنسيق، كما أن ملاحظته عن تواضع إبداعنا السينمائى ودعوته لدراسة خاصة للموضوع تجعلنا نتساءل: أليس الأجدى من تحويل حياتنا الثقافية إلى لهاث متواصل وراء المهرجانات رصد ولو جزء من ميزانياتها الطائلة لتطوير الإنتاج السينمائى الذى يحتضر فى مصر؟ بل وربما الوصول إلى إنتاج مشترك كثيف بين البلدان العربية وبعضها البعض، إذ وجد الناقد أن غالبية الأفلام هى إنتاج مشترك بين بلد عربى وآخر غير عربى، دون «غلطة» واحدة.

وتثير هذه الرسالة الغنية عن المهرجان قضية محورية فى الثقافة العربية المعاصرة وهى قضية التمويل الأجنبى وشروط الممولين خاصة إذا كان هذا الممول إسرائيليا يدعم فيلما لعربى يعيش في

إسرائيل، وكانت قضية مشابهة قد ثارت قبل وفاة الكاتب العربي الفلسطيني «إميل حبيبي» بسنوات قليلة، حين قبل صاحب «المتشائل» جائزة من الدولة العبرية ومنح قيمتها للهلال الأحمر الفلسطيني وانقسم الرأى العام الثقافى والسياسى بين مؤيد ومعارض، ورأى المؤيدون أن من حق «إميل حبيبى» كمواطن إسرائيلى أن يحصل على الجائزة، ومن حق القومية الثانية فى إسرائيل أن تعترف الدولة بتميز أدبها. ورأى المعارضون أن «حبيبى» هو مواطن فلسطينى اغتصب الإسرائيليون وطنه وأقاموا على جزء منه دولة عنصرية تمارس التميز ضد الفلسطينيين، ما هذه الجائزة إلا القناع المصنوع جيدا للتمويه على عملية التميز تلك، كذلك فإن إسرائيل لم تكتف بما اغتصبته من الأرض لتقيم عليه دولتها، بل احتلت ما تبقى من فلسطين مع أراضى ثلاث دول عربية.

المهم يبين لنا «كمال رمزى» أن التمويل الإسرائيلى أثر تأثيرا قويا على رسالة الفيلم فبهت الاحتلال، وليس السجال الدائر الآن إلا تعبيرا عن حالة الترهل والبلبلة التى أصابتنا على مدى عشرين عاما هى عمر اتفاقيات كامب دافيد، التى جعلت الاعتراف بإسرائيل أمرا واقعا، وولدت «كامب دافيد» واتفاقية الصلح بين حكومتى مصر وإسرائيل سلسلة من التنازلات من «أوسلو» إلى وادى عربة، وهى تنازلات قدمها العرب دون أن يحصلوا على الحد الأدنى من حقوقهم المشروعة، وبالمناسبة ففى هذا الشهر تكون قد مضت عشرون عاما على «كامب دافيد» وخمسة أعوام على «أوسلو» ونحن نجنى كل يوم حصادهما المر دون أفق للخروج الصحى من نفق الاستعلاء والاستيطان الإسرائيلى والعجز العربى المشين ونحن مدعوون جميعا للتفكير والعمل لخلق مثل هذا الأفق.

فى مقاله عن قرن من التنوير كيف انتهى؟ والذى يواصل إثارة أسئلة النهضة التى فتحنا دفاترها يقرر الدكتور «سعيد توفيق» أن «ليلنا الحالك لايزال قائما منذ سبعة قرون»، ويقدم مجموعة من الأطروحات التى تحتاج لفحص ونقاش طويل من قبيل أن التيار العلمانى يسقط من حسابه قضية الهوية، ففى ظنى أن قطاعا رئيسيا على الأقل من هذا التيار معنى عناية فائقة بقضية الهوية، لكنه يرى فيها - وعلى العكس من التيار الدينى بكل ظلاله - سيرورة وليس معطى ثابتا وجد مرة واحدة فى الدين واكتمل، كما أنه - أى التيار العلمانى - لا يتخذ موقفا معاديا من الدين حينما يضع نفسه فى خصومة معه باسم العلم، وهكذا نجد أنفسنا فى صراع مفتعل بين العلم والدين، وبالتالى بين العلمانية والدين كما يقول الدكتور «سعيد»، وهو قول جانبه الصواب لسبب بسيط، هو أن العلمانية المصرية والعربية لم تختلق خصومة بين العلم والدين، بل دعت للفصل بينهما بصراحة، كما أن المطابقة بين العلمانية والإلحاد والإلحاح الشديد على اقترانهما ليس إلا عملا دعائيا منظما تروج له الجماعات الدينية بكل فصائلها فى إطار سعيها لنفى الآخر العلمانى وعزله عزلا كاملا عن الجماهير الشعبية لتنفرد هى بها بدعوى أن العلمانى ملحد وينكر الدين وهو من ثم خارج على الإجماع، كما أن سلطة الاستبداد تفعل الشىء نفسه عند الضرورة لعزل خصومها.

والعلمانية تدعو إلى فصل الدين عن السياسة لا عن الحياة، وترى أن هناك مساحة واسعة من الفكر الإسلامى المستنير تلتقى مع هذا الهدف، وقد جرى إجهاض كل المحاولات الفكرية الجريئة لعلمنة الإسلام قام بها أصحاب المصالح من المحافظين والرجعيين سدنة الاستبداد الذين صادروا كتب طه حسين وحاكموه وحاكموا الشيخ على عبدالرازق وقتلوا «فرج فودة» وطردوا نصر حامد أبو زيد

من وطنه، هو الذى بحث بعمق فى التأويل العلمى الموضوعى للدين ولم يدع أى منهم للإلحاد ولا كان هذا موضوعه.

ولعل نقطة الضعف الرئيسية فى مقالة الدكتور سعيد تكمن فى العزل الكامل للمستوى الفكرى الذى هو موضوعه عن الصراع الاجتماعى ـ الاقتصادى وتجلياته المختلفة، وهو الصراع الذى أثر تأثيرا بالغا فى المعركة الفكرية التى ماتزال دائرة حتى الآن حول فصل الدين عن السياسة، وحيث تكتسب العلمانية أرضا جديدة شبرا بشبر فى ظل مناخ معاد وموتور ليس ضد العلمانية كبناء فكرى فحسب، وإنما أساسا ضد تجلياتها على صعيد الحريات العامة من تعددية وحرية فى الفكر والاعتقاد والتنظيم، وأهم من هذا وذاك حق الانتقاد الجذرى. ونحن ندعو بل ونخطط لمواصلة الاشتغال على دفاتر النهضة من كل زواياها حتى لا يفوتنا الحقيقى لسبب أو آخر.

ويقدم لنا الروائى والناقد الصديق «سعد القرش» قراءة فى فكر «جمال البنا» المفكر الإسلامى المستقل، الذى تعاديه جماعة الإخوان، وقد أتاحت له ثقافته الواسعة أن يرى أن الاختلاف ضرورة إنسانية، وهذه قضية مركزية فى فكر الغالبية العظمى من الجماعات الإسلامية، إذ أنها ترى أن من يختلف معها كافر وخارج على الجماعة ولابد من معاقبته، دعا «جمال البنا» إلى احترام حرية الفكر، وحتى حرية الفكر والارتداد عن الإسلام، تلك الحريات التى أقرها القرآن الكريم ودافع عنها دون أن يشير إلى أية عقوبة دنيوية على من يمارسها..». ويؤكد البنا أن قضية الردة صناعة فقهية شأنها شأن فكرة الاستتابة التى ليست إلا إرهابا فكريا وإذلالا نفسيا.

وانتقد البنا بشجاعة استخدام السعودية لفوائض النفط الهائلة التى جنتها بعد حرب أكتوبر فى إنشاء بعض الجامعات الإسلامية ورابطة العالم الإسلامى «وجوهر ما تدعو إليه هذه الهيئات هو الفكر الوهابى الذى يدور حول طقوسيات لا قيمة لها..». وقد جاءت السعودية لتضيق من آفاق الفكر الإسلامى ولتبنيه على النقل دون إعمال العقل..». «جمال البنا» مفكر مظلوم يستحق إنتاجه الغزير دراسة وافية وهو ما نعد به.

وقد رحل عن عالمنا قبل أسابيع عالم إسلامى جليل مستنير هو الدكتور «سيد رزق الطويل»، الذى تعاملت معه «أدب ونقد» فكتب لها وسألته فى تحقيقاتها حول مصادرة الكتب باسم الدين فكان مثالا للتسامح داعية للحوار والمجادلة بالحسنى، ونعدكم أن نكتب عنه كتابة مستفيضة فى عدد قادم رحمه الله.

ويحظى النقد التطبيقى الجدى فى هذا العدد بمساحة كبيرة وتنوع فى المدارس من نقد مضمونى يسعى وراء المدلول ويستخلصه ببراعة فى قراءتين لكل من «وائل فاروق» و«نضال حمارنة»، حيث يتجلى الاغتراب فى رواية «عبدالسلام العمري» «اهبطوا مصر» فى صورة أبعد ما تكون عن غربة الإنسان الفرد لأنها غربة الأمة ودورها وطموحاتها، وهو ما يسميه «وائل» باغتراب الدور الاجتماعى والتاريخى الذى يدمره الفساد والتشوه، ويتحمل الوطن كله مسئولية الفساد والتشوه.

وفى روايته الجديدة «شموس الغجر» يقدم الكاتب السورى «حيدر حيدر» رؤية تنسج من الخاص والعام خيوطها المتشابكة كما تقول نضال، حيث تتكون عائلة جديدة حرة ينمو أفرادها وسط علاقات غير تقليدية، تدمرها السلطة العسكرية الأحادية الاستبدادية، وفى ظل الأزمة الخانقة يلجأ البعض

إلى الخرافة أو الميتافيزيقا، والبعض الآخر يحن إلى الأيام الخوالى، أيام الزهو الثورى، ويعيش فى تعاسة اليأس من الموروث والإحباط من المكتسب. ويفجر «ماجد زهوان» الفلسطينى نفسه داخل السفارة الإسرائيلية فى «نيقوسيا» فى الذكرى الثانية عشرة لاغتيال المناضل الفلسطينى «ماجد أبوشرار» تاركا وصيته لـ«راوية» الحبيبة والرمز «وحده الدم الآن يكسر ناب الوحش.. كونى قوية وشامخة ياراوية..».

أما الدكتور «مصطفى الضبع» فيبحث بجد عن الدال فى مجموعة «رانيا خلاف» الأولى «جسد آخر وحيد» حيث يرى أن كل صوت نسائى يتماشى مع صوت شهرزاد بدرجة أو بأخرى ليكون السرد شكلا من أشكال حماية الذات لنفسها ضد المجهول،و يتعدى الجسد فى المجموعة كونه موضوعا سرديا ليصبح تقنية داخلية فى نسيج النص المنتج لدلالاته ورموزه، تشكل رانيا صوتا فريدا بين جيلها يستحق أن نسمعه.

وتدفع إلينا المطابع بعشرات من النصوص الجيدة التى تستحق التوقف والدراسة، تحتاج متابعتها إلى عدة مجلات، ومن جانبنا سوف نحاول من الآن فصاعدا أن نبقى على مساحة النقد التطبيقى ساعين بقدر الإمكان لمتابعة هذا الجديد المبشر.

***

حين نشرنا ملف إبداعات الشباب فى شبرا الخيمة قبل شهور، سقطت مناقصة جميلة لـ«محمد عبدالنبى» وهو مايسترو المجموعة ومنظم لقاءاتها، وها نحن ننشر «أضغاث» فى هذا العدد ونعتذر عن التأخير محتفين بروح التمرد والتوق للحرية التى تتشبع بها القصة، ثائرة على مؤسسات القمع الروحى، مثل بطليها المراهقين الحالمين نتمنى أن نطير «وقد نبتت لنا أجنحة خضراء.كيمام أو ملائكة.. وحلقنا فوق المعهد والبيت وكل شىء، وضحكنا لهم وعليهم من السحب وقرأنا الربع بلا عجلة وبلا شيخ فلهم أجر ممنون».

***

بعد مناقشة مستفيضة فى مجلس التحرير استحدثنا هذا الباب الذى نتمنى أن تجدوا فيه مادة غنية تتعامل مع الشخصيات والظواهر المألوفة من منظور مختلف ونبدأ «المصوراتى» بتلك القطعة الفنية التى كتبتها لنا الزميلة «غادة نبيل» عن «أسمهان»، فعلى كثرة ما كتب عنها تبقى هناك مناطق لم يكتشفها أحد، سواء فى تكوين شخصيتها ودوافعها و إمكانيات صوتها الفريد، وإن كنا سوف نشعر ببعض القلق إزاء الأعذار التى التمستها «غادة» الغارقة ـ مثل كثيرين ـ فى حب «أسمهان» لعمل الأخيرة مع المخابرات البريطانية التى قيل إنها رتبت مقتلها الفاجع.

هذا الباب الجديد هو اختبار لنا ولكم.. اختبار لمعارفنا وقدراتنا ومحبتنا، وإذ ننتظر آراءكم ومقترحاتكم حوله لأنه اختبار لنظرتكم للمجلة وصورتها لديكم ولتوقعاتكم منها. وسوف نحتفظ بمفاجآتنا لأعداد قادمة.. ساعين لرضاكم أو نقدكم وإضافاتكم قبل كل شىء.

المحررة

د

في ذكرى مكسيم جوركى:

دراسة

طائر النوء مازال يُحلِّق

إعداد: أشرف الصباغ

عندما يبدأ الحديث عن جوركى يشعر الإنسان بغصة شديدة، هذا إذا كان الحديث يدور مع الأصدقاء - الرفاق - الذين صاروا قليلين جدا لظروف كثيرة! أما إذا دار الحديث مع غير الأصدقاء، فالصراخ أو الصمت هو الملاذ الوحيد - الممكن - كى لاينتحر الإنسان، وحتى لا نقع فى دائرة الانفعال اللعينة التى تثير - للأسف الضحك وربما السخرية عند الكثيرين فى زمننا الحالى، فإن «ألكسى مكسيموفيتش بيشكوف» الذى أخذ اسم أبيه «مكسيم» ثم اختار لقبا آخر هو «جوركى»، أى المر، صنع لنفسه اسما جديدا هو «مكسيم جوركى». وعن ذلك تحديدا كتب الأكاديمى ميلخيور دى فوجوى فى كتابه «مكسيم جوركى.. شخصيته وأعماله» الذى صدر عام ١٩٠٣، وبتأكيد لا يقبل الشك: «اسمه الحقيقى هو ألكسى مكسيموفيتش بيشكوف، ذلك الاسم الذى ولد مينا سوف يظل على الدوام فى القوائم الكنسية فقط. فروسيا لاتعرف محبوبها الشاب إلا باسمه الذى اختاره: مكسيم جوركى.

***

ولد مكسيم جوركى فى ٢٨ مارس ١٨٦٨، وبعد أربعة وعشرين عاما ونصف العام من ولادته ظهر اسمه لأول مرة فى الصحف، فى ١٢ سبتمبر ١٨٩٢ على قصته الأولى «ماكارا تشوذرا» بصحيفة إقليمية تسمى «القوقاز». فماذا تبقى لدينا من جوركى بعد مرور مائة وثلاثين عاما على ميلاده؟ ماذا تبقى من أناشيده الإنسانية، ومراراته، وغنائياته التى لم تتوجه أبدا إلى القابعين على «الكراسى»، وإنما كانت على الدوام تنتشر بين الأطفال، بين الناس، وفى الجامعات، تأخذ مكانها إلى جانب المورووث الروحى - الشعبى عن الفلاحين والعمال والبسطاء؟ وفى قلوب الأمهات.. وبالذات الأمهات.

لقد كان مكسيم جوركى هو الكاتب الروسى الوحيد - على الإطلاق، إذا جاز التعبير فى هذه الحالة تحديدا - الذى أجمع الكل بلا استثناء على التضحية به ككبش فداء بمجرد قيام «البيرويسترويكا»، حيث هبت موجة هجوم جبارة

وكاسحة ومسمومة خلال الأعوام التى تلت «البيرويسترويكا» عملت على تشويه جوركى ووصفه بالانحطاط والصعلكة والانتهازية، هذا على المستوى الشخصى. أما أعماله الفنية فقد وصفت فى إطار هذه الحملة - المدبرة - الموجهة بأنها كانت أدبا رخيصا ودعائيا، بل وليست فى الأصل أدبا وإنما مجموعة من الشعارات السياسية المنافقة. وعندما انهار الاتحاد السوفيتى وقامت روسيا الاتحادية، بدا هذا الـ«جوركى» وكأنه لم يكن أبدا، بل ولم يولد فى الأصل. تجاهلته الأوساط الثقافية بمختلف توجاتها، وكذلك وسائل الإعلام والنقاد والباحثون، حتى تلامذته أداروا له ظهورهم على طريقة يهوذا وأمثاله.

وظل مكسيم جوركى منذ بداية التسعينيات حتى عام ١٩٩٦ مهملا ومغبونا مع سبق الإصرار والترصد، إلى أن استيقظت جماهير المسرح الموسكوفى فى الموسم المسرحى لعام ١٩٩٧/٩٦ على أربع مسرحيات دفعة واحدة لجوركى يجرى عرضها على خشبات مسارح موسكو فقط: «الأخيرون» و«الهمج» و«الأعداء» و«مشاهد تراجيكوميدية من حياة الراحة». حتى ذلك الحين ومنذ عام ١٩٨٥ تقريبا بدأت كتب جوركى تختفى تدريجيا من المكتبات، وهى الأعمال التى ترجمت إلى كل اللغات، بل وعرضت مسرحياته على خشبات مسارح عديدة فى القارات الست، وكان من الممكن لأى قارئ فى العالم أن يحصل على مؤلفات جوركى بلغته من أية مكتبة فى الاتحاد السوفيتى أو من بلاده.

فى ذلك الحين كتب أحد النقاد الأمريكيين المحبين للمسرح الروسى: «الغريب أن المسرح الروسى يعود مرة أخرى إلى جوركى. إن ذلك لا يعنى إلا شيئا واحدا فقط، وهو أن الروس لم يتحفنوا بعد». فى حين كتبت الناقدة المسرحية «نتاليا ستاروسيلسكايا» تعليقا على هذه الظاهرة: «يبدو أن ذلك قد حدث لأننا على مدى عشر سنوات كاملة استطعنا أن نحس أننا بالفعل «همج» و«برجوازيون» صغار «ضيقى الأفق»، و«أعداء» ومتسولون أيضا». (انظر مجلة «أدب ونقد، العدد ١٢٥، يناير ١٩٩٦، ص ١٨٧- ١٩١).

بعد ذلك الموسم المسرحى أسدلوا الستار على مكسيم جوركى. تجاهلوه تماما، أو راحوا يشوهونه على المستويين الشخصى والإبداعى. وفى صمت يشبه الحداد إلا من بعض السموم الناقعة مر ٢٨ مارس بهدوء شديد، ونسى الجميع أن جوركى - الكاتب الروسى «القُح» - هو الذى كان ومازال حامل لواء الثورة بشجاعة وحرية ضد الفن الفاسد والمنحط، وضد الأيديولوجيا المتحجرة، وضد التعامل ببساطة وسطحية وضيق أفق مع الأدب.

وكما يفعل التاجر حين يفلس، راح الجميع يبحثون فى الدفاتر القديمة، واتضح أن ليف تولستوى كان معتوها وسليل مجانين، وبأنه لم يكن هو الذى يكتب نهايات أعماله. وبأن ديستويفسكى ملتاث عقليا ومعادى لما يسمى بـ«السامية»، وتشيخوف مريض جنسيا ومناهض لـ«السامية». ثم يصلون سريعا إلى النتائج «العلمية» تماما بأن الأدب الروسى قد انتهى على يد بوشكين، وأن بوشكين بالذات هو الذى قضى عليه. وما الثقافة الروسية إلا محض افتراء ووهم، مثل جوجول ذلك الدمية الكبيرة التى أنجبت العديد من الدمى الأصغر منها. وبدون شك تكون النتيجة: الروح الروسية روح مازوخية تعشق تعذيب ذاتها، سكونية جعلت الروس فى عمومهم كسالى وتنابلة.

هذا جزء مما يقال حاليا بناء على التقليب فى الدفاتر القديمة، وربما غير الموجودة من أساسه، وذلك

بعد أن أصبحت قنوات التليفزيون الروسى مملوكة لطواغيت المال المرتبطين برأس المال العالمى وبإسرائيل وبالحركة الصهيونية العالمية وباللوبى الصهيونى فى روسيا، وبعد أن صار المحسن العالمى الكبير جورج سورس هو الأب الروحى للثقافة الروسية، والعلوم الروسية، والشعب الروسى، حتى أنه فى الفترة الأخيرة أعلن عن قراره بإنشاء «صندوق بوشكين»!

لكن مع الفشل الذريع جزئيا - على الأقل حتى الآن - لتلك الهجمة المغولية، وفشل تلك الآلات الجبارة مجتمعة فى نسف الثقافة الروسية بداية من بوشكين، وإحباط محاولاتها فى تأجيج نار العداء بين الكتاب الروس المعاصرين وأجدادهم القدماء فى القرنين الثامن والتاسع عشر، بدأت الحملة تتجه بشراسة إلى «جوركى» مرتكزة على عدة عوامل منها:

١ - عداء القوميين الروس لثورة أكتوبر ١٩١٧.

٢ - عداء القوميين الروس المتطرفين لكل ما يمت للثورة بصلة.

٣ - عداء اليهود الروس للثورة وللقوميين الروس المتطرفين.

٤ - عداء المعارضة الروحية الأرثوذكسية للجميع باستثناء بعض نقاط الالتقاء مع القوميين.

٥ - انهيار الاتحاد السوفيتى وسيطرة أمريكا والغرب ليس فقط على روسيا وإنما على العالم كله.

٦ - حالة التردى المسيطرة على كافة قطاعات المجتمع، اقتصاديا واجتماعيا وفكريا، وفى وعى الناس بالدرجة الأولى.

هناك عوامل كثيرة فى حاجة ليس فقط إلى مقالات منفردة تخص كل عامل على حدة، وإنما إلى كتب ضخمة تتناول هذه العوامل بالتفصيل. لكن الغريب فى أمر تلك الحملة الشعواء التى يقودها اللوبى الصهيونى مع الروس الجدد فى روسيا، أنهم يتجاهلون تماما موقف جوركى من المشاكل التى حدثت بين الروس واليهود فى روسيا فى مطلع هذا القرن، ووقوف جوركى ضد محاولات الاعتداء على اليهود الروس. إنهم لا يتذكرون إلا أن جوركى كان يساند ثورة ١٩١٧م، ويصنفونه بمغنى الثورة ومنشدها الأعظم، ويصفونه - نتيجة لذلك - بالنفاق والانتهازية فى علاقته بستالين بعد عودته من إيطاليا إلى الاتحاد السوفيتى. وإذا حدث وتذكروا موقفه من اليهود الروس، فهم يربطونه مباشرة بالسياسة الستالينية فى محاولة لخلط الأمور متجاهلين أن موقف جوركى من اليهود الروس كان قبل قيام الثورة بأكثر من خمسة عشر عاما، وقبل مجىء ستالين إلى السلطة بأكثر من عشرين عاما.

الأغرب من ذلك أنهم يخفون تماما أن ثورة ١٩١٧م تحديدا هى التى منحت اليهود الروس كل حقوقهم، وساوت بينهم وبين كافة المواطنين الروس، وبفضل هذه الثورة تولى اليهود أعلى المناصب فى الدولة السوفيتية على الرغم من ضآلة نسبتهم ليس فقط إلى نسبة أعداد الروس، وإنما بالنسبة إلى القوميات الأخرى. بل نسوا أن موقف جوركى - وربما هذا ما يغضبهم - كان نابعا فى الأساس من كونه مواطن روسى يطالب بحقوق جميع المواطنين الروس من كل القوميات، ويدافع عن كل الأقليات الروسية، بصرف النظر عن الاختلاف الدينى والقومى والاثنى.

ونسوا أن مبادئ تلك الثورة هى التى ألغت الفوارق بين القوميات، وأن هذه الثورة ضمت فى صفوف قادتها العديد من اليهود الروس، بل كانوا هم بالتحديد أغلب قادة ثورة ١٩١٧م (انظر كتاب أندريه ديكى بعنوان «اليهود فى روسيا وفى الاتحاد السوفيتى». مقالات تاريخية، نوفوسيبيرسك،

١٩٩٤م، بالروسية). لكنهم لا يتذكرون فى هذا الإطار لا الروس ولا القوميات الأخرى، وإذا ما طال الحديث أياً من قادة الثورة اليهود، تظهر على الفور النزعة التبريرية اليهودية ـ الصهيونية، بأنهم ـ قادة الثورة من اليهود الروس ـ كانوا مجبرين على مسايرة الثورة. مع العلم ـ مرة أخرى ـ أن هذه الثورة، وهؤلاء القادة (روس أو يهود على حد سواء) هم الذين حاولوا أن يمنحوا الجميع حقوقهم بصرف النظر عن الفوارق التى ذكرناها سابقا، ومن ضمنهم اليهود بالطبع.

وبالعودة إلى «نذير العاصفة» ـ مكسيم جوركى ـ فى ذكرى ميلاده المائة والثلاثين نجد أنه قد بدأ ثورته الخاصة قبل ثورة ١٩١٧م، أى أن مكسيم جوركى كان قد أصبح كاتبا عظيما قبل الثورة البلشفية بكثير، وبقدر ما أثر هو فى الثورة، أثرت هى الأخرى فيه، وحتى الآن لا يستطيع أحد فصل الاثنين عن بعضهما البعض، لكن من الممكن بطبيعة الحال التعامل مع جوركى كأديب وفنان وكاتب له مكانته الخاصة على خارطة الأدب الكلاسيكى العالمى. فهو «نذير العاصفة» طائر النور المبشر بالثورة، ليس فقط ثورة ١٩١٧م، بل وأيضا بالثورة فى مضمونها الفلسفى والنضالى، والتى ربما ستحدث بأشكال أخرى فى أماكن أخرى وفى أزمنة أخرى. وعلى رأى أولجا إحدى بطلات «الشقيقات الثلاث» لتيشخوف: «لو أننا ندرى، لو أننا ندرى!

بعد هذه المقدمة التى تبدو طويلة نسبيا، لا يسعنا إلا أن نقدم بعض ما ورد فى الصحف الروسية ـ رغم ضآلته النسبية ـ عن مكسيم جوركى فى ذكرى ميلاده المائة والثلاثين. وتتراوح هذه المقالات بين الخسة والدناءة وبين الاعتراف والتبجيل والتعظيم. ولا أجد هنا دليلا أقوى من الإحصائيات ـ لغة العصر. فقد كتبت الباحثة الأدبية والناقدة أولجا يوجوشينا فى الملحق الخاص لـ«الجريدة المستقلة» يوم ٢٧ مارس ١٩٩٨م: «فى سبتمبر عام ١٩٠٣م بدأت مؤلفات جوركى تظهر إلى النور فى طبعات ضخمة:

١ ـ المجلد الأول ـ قصص ـ ٥٥ ألف نسخة.
٢ ـ المجلد الثانى ـ قصص ـ ٢٧ ألف نسخة.
٣ ـ المجلد الثالث ـ قصص ـ ٥٩ ألف نسخة.
٤ ـ المجلد الرابع ـ قصص ـ ٦٠ ألف نسخة.
٥ ـ المجلد الخامس ـ قصص ـ ٥٢ ألف نسخة.
٦ ـ مسرحية «البرجوازيون الصغار» ـ ٥٨ ألف نسخة.
٧ ـ مسرحية «فى الحضيض» ـ ٧٥ ألف نسخة.

وتصدر فى العالم سنويا ما يزيد على ٨٠ طبعة منفردة لأعمال الكاتب.

ويلغ عدد طبعات الأم فى الاتحاد السوفيتى فقط أكثر من ٢٠٠ طبعة، ووصل عدد نسخها إلى سبعة ملايين نسخة.

يمكن التأكيد أنه لم يحظ عمل قصصى طيلة تاريخ الأدب العالمى تقريبا بمثل هذا العدد الكبير من القراء كما حظى به كتاب «الأم»، ولم يؤثر كتاب آخر غيره على مصائر ملايين البشر بمثل تلك القوة والمباشرة اللتين كانتا من نصيبه. يقال عادة إن رواية الأم تصور حياة الطبقة العاملة وكفاحها ضد الحكم الاستبدادى والبرجوازية وتنامى وعيها الثورى وبروز القادة والزعماء من بينها: كل هذا صحيح

بالطبع، إلا أنه معمم أكثر من اللازم. إن الرواية تصور ليس فقط الكفاح الثورى فحسب، بل أيضا كيف تجرى التحولات داخل إنسان الجماهير أثناء عملية هذا الكفاح ولهبه المطهر. فيحيا ميلاد ثانيا - ميلادا روحيا. إن مبدأ التصوير فى النثر، كما فى الشعر، وكذلك فى المسرح، لم يكن ليعتبر مقبولا فيما بعد إن لم يكن يعتمد على معارضة الإنسان المتحلل اجتماعيا ،بالإنسان الاجتماعى، والإنسان الآلة بالإنسان عموما. وكان جوركى أول من استثمر هذا المبدأ لتصوير كفاح الطبقة العاملة ضد النظام الرأسمالى، بينما اكتسب موضوع «بعث» الإنسان معنى فلسفيا عميقا وحيويا فى ظل هذا الأمر. فإذا كان ديستويفسكى - على سبيل المثال - يخشى أن يفاقم الكفاح الثورى فى نفوس الناس مشاعر العداء ضد بعضهم البعض، فإن جوركى قد قدم العكس: حيث الكفاح الثورى وحده جدير بتطهير الإنسان من كل الأنانيات التى بداخله. وإذا كان «بعث» الإنسان بالنسبة لليف تولستوى يرتسم عن طريق تكامله الذاتى الداخلى لا غير، والمرتبط بانقطاعه عن السياسة، بفكرة عدم مقاومة الشر، فإن بطلة «الأم» تمتلك الحق فى أن تهتف بمجرد أن تضع قدمها على طريق النضال: «لن تقتل روحى، لأنها تبعث». هناك موضوعان رئيسيان فى أعمال جوركى، يكمل أحدهما الآخر، ويكشفان عن «سر الأسرار» لعالم مدركاته. أحدهما موضوع «بعث» روح الإنسان، الذى يربط مصيره بمصير الشعب، بالتطور الثورى للواقع. والموضوع الثانى «اندثار الشخصية» كانتقام يصيب أولئك الذين يحاولون عزل ذاتهم عن الجماهير الشعبية». هذا الكلام للباحث الأدبى «ب. بياليك» الذى جاء كمقدمة للجزء الثالث - بالعربية - الصادر عن «دار رادوجا»، موسكو عام ١٩٨٨م.

وبخصوص علاقة أعمال جوركى بالأفكار النيتشوية يقول بياليك" «رأى كثير من النقاد أن سبب شعبية جوركى تعود إلى أنه صور فى أعماله أناسا لا منتمين - متشردين، ورسم مشاعرهم وأمزجتهم وطموحهم الفوضوى للنزعة الفردية «وحريتها المطلقة»، وتوافقهم مع أفكار نيتشة المحتقرة «للجموع» والأخلاق وكل أنواع الالتزام الجماعى. ولم يكن ذلك الكلام صحيحا، فجوركى صور فى أعماله المتشردين والحفاة فعلا، وبطريقة واضحة لا يضاهيه فيها أحد من قبل، إلا أنه لم يشاركهم طموحاتهم الفوضوية أبدا، وكان منذ البداية من غلاة المناوئين للنيتشوية(...) ان بطل فريدريك نيتشة المفضل «الإنسان المتفوق» زرادشت يقول: «إن الإنسان يكون سعيدا فقط عندما يكون متوحدا»، لكن حكاية لارا تؤكد أن التوحد هو أتعس مصير يصيب الإنسان، بل وحتى الموت كعقاب هو أهون شأنا من ذلك».

فيتالى تريتيكوف.. الجريدة المستقلة

إن مكسيم جورجى لا يتماشى اليوم مع الموضات الجديدة فى روسيا، بالضبط مثل العديد من العظماء فى تاريخها. وهذا طبيعى تماما، بل ومنطقى، لأن هذا الزمن هو زمن الرياء السياسى والانحطاط الروحى، زمن العضلات وسيطرتها، زمن وباء استبدال وتبديل الأفكار والأيديولوجيات من مختلف النوعيات والأجناس السياسية، زمن تغيير كل شىء بكل شىء لا يتلاءم مع الشرف والأمانة حتى فى البديهيات المتمثلة فى تقويم المواهب الأدبية والإبداعية.

إنه زمن هؤلاء الناس الذين لا يستطيعون أن يحكوا انطباعات أيامهم الأولى ـ أيام الطفولة والصبا، والذين يعملون على تشويه مؤلف «طفولتى» و«بين الناس» و«جامعياتى» تلك المؤلفات التى ليس فقط لا يوجد مثلها، وإنما لا يوجد ما يشبهها أو يرتقى إلى مستواها فى الأدب الروسى بعد جوركى. إنه زمن هؤلاء الناس الذين لا يستطيعون حتى كتابة صورة أدبية فنية فى خمس صفحات يمكنها أن تقتنص ولو لحظة واحدة من تلك اللحظات التى وردت فى أعمال جوركى. هؤلاء الناس الذين لايمكنهم أن يكتبوا نصا مسرحيا واحدا دون أن تختلط عليهم الديالوجات والمونولوجات، هم أنفسهم يسخرون من دراما جوركى، تلك الدراما التى تستكمل خطى أستروفسكى وتشيخوف، إنهم هؤلاء الناس الذين يفكرون فى مصير روسيا فى القرن العشرين، وفى الوقت نفسه ينتقدون ويقللون من شأن «حياة كليم سامجين» أفضل عمل ملحمى فى القرن العشرين عن حياة الانتلجنسيا الروسية.

والمدهش حقا أنه زمن هؤلاء الناس الذين صمتوا فى عصر بريجنيف والعصور السابقة عليه، أو فى أسوأ الأحوال سبوا ولعنوا فى مطابخ بيوتهم أو فى حجرات نومهم فقط، إنهم هم أنفسهم اليوم يتجاسرون على مؤلف الأفكار التى لم تكن أبدا فى زمنها، على ذلك الإنسان الذى عانى عبودية المرحلة القيصرية وحريتها، وعاش حرية الشيوعية وعبوديتها.. هؤلاء الناس الذين يرتعدون هلعا أمام يلتسين اليوم، لا يمكنهم أن يغفروا لجوركى احترامه لستالين.

إن جوركى ليس فى حاجة إلى أحد يبرر له أو يدافع عنه بالنسبة لأعماله الإبداعية ـ وهذا لاشك فيه. إنه فى حاجة إلى توضيح وتفسير وتأويل، لكن فى منظومة كاملة متكاملة، وليس على طريقة «القص واللصق»، أو الاقتطاع والاقتطاف ولوى ذراع الحقائق. إن جوركى ليس فى حاجة حتى إلى كلماتى هذه، لكننا جميعا فى روسيا الآن، وفى العالم كله فى حاجة ماسة وملحة إليه. إلى هذه الظاهرة العظيمة التى لم تتكرر طوال القرن العشرين، وربما لن تتكرر أيضا فى وقت قريب.

بافل باسينسكى.. الجريدة الأدبية

عندما يدور الحديث عن اليوبيل المائة والثلاثين لجوركى، ينسى العديد من الكتاب والصحفيين قضايا كثيرة حوله وحول إنتاجه، ويتذكرون فقط أنه منذ مائة عام بالتمام والكمال، أى فى مارس ١٨٩٨م ظهرت إلى النور لأول مرة الطبعة الأولى من كتاب «قصص ومقالات» جوركى، ذلك الكتاب الذى حمل إليه شهرة لم يعرفها كاتب ناشئ من قبله، ومن بعده أيضا.

هذا الحدث فى حد ذاته خارق للعادة حتى بالنسبة لمقاييس ذلك الزمن الذى كان يتزايد فيه توزيع المجلات والصحف اليومية، ولم يكن أبدا يتناقص، وكانت المواهب الأدبية تتضاعف، والمؤلفون الجدد يولدون كل يوم. لكن فى أيامنا هذه يبدو هذا الحدث، ببساطة، أمرا غير ممكن، بل ومستحيل، لأن جوركى البالغ من العمر وقتها (٣٠ عاما) لم يكن من سكان العاصمة «سانت بطرسبورج»، ولم يكن قد جاء إليها إطلاقا قبل عام ١٨٨٩م. لكنه ـ فى الواقع ـ كما يحكى فى مذكراته، فقد سافر إلى موسكو ثلاث مرات. كانت الأولى فى أبريل عام ١٨٨٩م حيث وصل إلى «ياسينا باليانا» ماشيا على قدميه من أجل أ يطلب أرضا وأموالا لتأسيس «كومونة تولستوى». وعندما لم يجد ليف

تولستوى فى ضيعته سافر على الفور إلى موسكو. ومرة أخرى باءت محاولات بالفشل.

فعلى الرغم من أن صوفيا اندرييفنا زوجة تولستوى قد قابلت الضيف اللحوح بعطف بل وقدمت له فطيرة وقهوة، إلا أنها لم تعطه - طبعا - أية أموال، لأنها كانت تصطدم يوميا بالعديد من العاطلين والتنابلة والمتسكعين الذين يأتون إلى ليف نيكولايفيتش طلبا للأموال أو المساعدات، وكم كانت روسيا مليئة بهؤلاء فى تلك الفترة، فحتى ليف تولستوى نفسه كان يتسكع هو الآخر ماشيا على قدميه آنذاك. وتضايق ألكسى بيشكوف (مكسيم جوركى) وانصرف. راح كل منهما يفر من الآخر إلى حين.

حمل كتاب جوركى الأول على صفحته الأولى إهداء إلى « أ. لانين »، وكان لهذا المحامى الكبير فى مدينة «نيجنى نوفوجرد» دورا كبيرا فى حياة مكسيم جوركى الذى كان يعمل عنده مشرفا على البريد الصادر والوارد. وكان لانين يعتبره وكيلا لأعماله، وفى الوقت نفسه كانت لديه مكتبة ضخمة فى منزله، مما يوضح جيدا أن جوركى قد نشأ بشكل طبيعى جدا وليس من بين الصعاليك والمشردين كما يدعى فى مذكراته. ومجرد وجود اسم لانين على الصفحة الأولى من كتاب جوركى يهدم كليا تلك الأسطورة المختلفة عنه.

ومن ناحية أخرى، أردنا أم لم نرد، فمؤسس تلك الأسطورة التى تسمى مكسيم جوركى لم يكن أبدا من الشعب البسيط، وبالتالى لم يكن من الممكن أبدا أن يخرج جوركى من بين الصعاليك والمشردين، وإنما قد خرج بالفعل من إحدى أسر مدينة نيجنى نوفوجرد الغنية جدا. إن مؤسس هذه الأسطورة هو رئيس إحدى الطوائف الصناعية فاسيلى فاسيليفيتش كاشيرين الذى كان يحلم جديا بتزويج ابنته فارفارا من أحد الملاك الأغنياء وليس من نجار أثاثات منزلية موهوب يسمى مكسيم بيشكوف (والد جوركى). وبشهادة أكولينا إيفانوفنا والدة فارفارا، فقد عقد الشابان قرانهما سرا دون علم الأب، وعاشا بمعزل عنه. وتطلب الأمر عاما كاملا لكى يصفح الأب المتسلط فاسيلى فاسيليفيتش عن ابنته التى ارتكبت خطأ صبيانيا حطمت به أحلامه. ومن ثم سمح لهما بالمعيشة فى أحد أجنحة منزله الضخم حيث ولد ذات صباح ربيعى من عام ١٨٦٨م ذلك الطفل الذى دخل إلى تاريخ الأدب العالمى بفضل الجد فاسيلى فاسيليفيتش.

فى نهاية سبتمبر من عام ١٨٩٩م سافر جوركى لأول مرة فى حياته إلى سانت بطرسبورج، وبعد عشرة أيام تجرأ على هيبة أدباء العاصمة ورجال المجتمع بكلام جارح على إحدى مآدب العشاء المقامة فى مجلة «الحياة». وبطبيعة الحال تضايق الناس، لكنهم تحملوا ذلك، لماذا؟ لأن جوركى كان فى نظرهم هو المعبر عن الثقافة الأخرى - الحالية آنذاك، وكان ممثلا للخيار الثقافى الآخر «الثقافة من الدرجة الثانية». لم يكن يعرف أحد من أين ظهر هذا الشخص، ولكنهم رأوا فيه «بشير» روسيا المجهولة. إن ما حدث لم يكن بالضبط فى مدينة بطرسبورج بقدر ما كان فعليا فى ذلك الفراغ الفاصل بين الماضى والمستقبل. وبالطبع فليس مصادفة أن يصدر كتاب «مقالات وقصص» فى نفس الوقت الذى صدرت فيه الطبعة الأولى المترجمة إلى الروسية من «هكذا قال زرادشت» لنيتشة. ففى كل الأحوال كان جوركى قد أعد نفسه جيدا لهذه المصادفة.

فى أرشيف جوركى تم العثور على مذكرات فى غاية الأهمية لزوجة صديقه نيكولاى زاخاروفيتش

فاسيليف، الذى درس الفلسفة، ثم اشتغل بالكيمياء. وهو نفسه الذى حشى رأس جوركى بمجمل الفلسفات القديمة والجديدة.. وعلى أية حال فقد قاده فى نهاية الأمر إلى أولى مراحل الجنون. وها هو جوركى يصفه فى مقالة بعنوان «حول مخاطر الفلسفة»، ويصف الحالة التى أوصله إليها فاسيليف فى عام ١٨٨٩ و١٨٩٠م: «إنسان رائع، مثقف ومتعلم بشكل رفيع، لديه العديد من الغرائب مثل أغلب الروس الموهوبين(...) وذات مرة كاد يموت عندما تناول مزيجا من أحد الأملاح المعدنية. وقال الطبيب: تلك الجرعة يمكنها أن تقضى على حصان، بل على اثنين!

بهذه التجربة أفسد نيكولاى جميع أسنانه التى اخضرت تماما ثم تآكلت بعد ذلك، وبشكل عام فقد انتهى إلى الانتحار بتناول السم عام ١٩٠١م. وفى مذكراتها تكتب زوجة فاسيليف: «كان من أهم اهتماماتهما الأدبية فى ذاك الوقت حبهما الشديد لفلوبير حيث كان كل منهما يعرف عنه كل شىء. وربما كان حبهما له نتيجة لكفره. ثم إنهما أجبرانى على ترجمة «هكذا قال زرادشت»، وكان زوجى يأمرنى بإرسال ما أترجمه إلى جوركى فى رسائل بخط صغير على ورق رقيق جدا». ومن مذكرات زوجة فاسيليف الموجودة فى الأرشيف، يبدو أن فاسيليف نفسه كان يتبع أسلوبا منهجيا فى تثقيف جوركى، وكان ينقد أعماله بشكل صارم، ويقسمه بناء على «الأخلاقيات الجديدة». ففى إحدى الرسائل إلى جوركى يكتب: «قبل كل شىء تمكنت من تقسيم جميع أعمالك إلى قسمين. الأول أجدك تتمسك فيه بـ«الموجودات القديمة». وكما قال أحد معارفى، فأنت تنصح وتعظ. وهذا ما يسمى بالأخلاقيات الإنسانية. وكما يقول نيتشة الأخلاقيات المسيحية الديمقراطية حيث المبدأ الأساسى هنا - ومهما قال الدعاة والمدافعون - هو فلسفة السعادة، أى أكبر قدر من الرضاء لأكبر قدر من الناس. فى هذه الأخلاقيات يتم تقويم الناس على قدر ما يقدمونه للآخرين بهدف تقليل الشر، أى المعاناة على الأرض. وأنا أرى أن هذا القسم يتضمن «أنشودة العقاب» و«طائر السُّمَيلى» و«غلطة» و«حزن» و«كونفالوف» و«فى البرية».. إلخ، أما القسم الثانى فيتضمن «انتقام» و«تشيلكاش» و«مالفاش و«القدماء» و«فاريونكا أليسوفا»، وهو يعتبر أخلاقيات من نوع آخر يتم تقويم الإنسان فيها ليس بما يفعله، وليس بالدوافع، وإنما بقيمه الداخلية، وجماله، وقوته، ونبله.. إلخ، وهذا لأنه يتحكم بقدر ما فى مسار حياته وحياة الآخرين، بصرف النظر عما إذا كان يفعل ذلك بإجبار نفسه أو الآخرين على المتعة أو المعاناة».

فى ربيع عام ١٨٨٩م وفى الشارع مباشرة، أصيب نيتشة بداء السكتة الذى أودى بعقله نهائيا فيما بعد. فراح يبعث برسائل إلى أحد معارفه ويذيلها أحيانا بتوقيع «ديونيسيوس»، وأحيانا أخرى بـ«المصلوب». عندئذ أخذته أمه مع اثنين من المرافقين إلى مستشفى الأمراض النفسية. وعندما جاء الطبيب، ابتسم له نيتشة مثل الأطفال، وطلب منه قائلا: «أعطنى قليلا من الصحة». ثم بدأت بعد ذلك نوبات الهياج المتتالية، والصراخ، والتعامل مع بواب المستشفى على أنه بسمارك، وتهشيم الأكواب الزجاجية ونشر شظايا الزجاج أمام باب الغرفة لمنع القادمين من الدخول، ثم البرطمة مثل التيس، ثم تصعير الوجه.. لا يريد بأى حال من الأحوال أن ينام فى الفراش.. فقط على الأرض.

أما جوركى فقد كان أسهل عليه ترك قرف مدينة «نيجنى نوفوجرد». وفى مذكراته يكتب عن الطبيب النفسى: «الضئيل، الأسود، الأحدب، ظل يسألنى ما يقارب الساعتين كيف أمارس حياتى،

وبعد ذلك دق على ركبتى بيده البيضاء الغريبة وقال: «عليك ياصديقى قبل كل شىء أن تلقى بكتبك هذه إلى الشيطان، بل وبكل ذلك الكلام الفارغ الذى تعيشه. أنت بطبيعتك إنسان قوى البنية ومن العار عليك أن تنحط إلى هذا المستوى. يلزمك بالضرورة بذل مجهود عضلى: وماذا بخصوص النساء؟ هذا أيضا غير مفيد، عليك بالاعتدال فى ذلك، أو تزوج من امرأة أقل تعلقا بلعبة الحب.. هذا مفيد لك».

وبالفعل فى أبريل عام ١٨٩١م ألقى جوركى بالكتب وبالكلام الفارغ إلى الجحيم ويدأ رحلته الطويلة فى أنحاء روسيا. وبعد عام ظهرت قصته الأولى «ماكارا تشودرا» فى جريدة «القوقاز» بمدينة «تبليسى» حاليا. تلك القصة التى تبدأ تقريبا بأفكار الغجرى العجوز: «بلى هكذا يجب أن يعيش الإنسان.. متنقلا من مكان إلى آخر، امش، امش ولا تبق طويلا فى مكان واحد، فما جدوى ذلك؟ انظر كيف يركض الليل والنهار، يطارد كل منهما الآخر حول الأرض، افعل مثلهما، لا تتوقف كى تفكر فى الحياة، كى لا تهرب محبتها منك، ولكن إذا ما شرعت فى التفكير مرة، فلسوف تكف عن حب الحياة. هكذا تجرى الأمور دائما».

ليست هذه مجرد جمل وعبارات، وإنما فلسفة كاملة، و«أخلاقيات من نوع آخر» كما جاء فى رسالة فاسيليف. وهى نفسها التى تناولها نيتشة عندما قال: إن المأساة الرئيسية لهاملت كمُعبر عن الروح الغربية، تتلخص فى «ترويه وتأمله». لقد استغرق فى التفكير والتأمل بينما راحت الحياة تسير على النقيض. وبدلا من هؤلاء، كان نيتشة يرى أنه سوف يأتى بشر آخرون بـ«أخلاقيات من نوع آخر»، بشر الإرادة والفعل، وليس بشر التفكير والشك. وبالفعل جاءوا فى ألمانيا فى نهاية العشرينيات، ومن حسن حظه أنه لم يرَ ماذا فعلوا. أما فى روسيا بخصائصها المأساوية ـ بتجريب كل ما هو جديد على نفسها ـ فقد ظهر هؤلاء الناس فى موعد مبكر قليلا عما كان فى ألمانيا. وكان جوركى تحديدا هو «بشيرهم». ومن سوء حظه أنه ظل حتى النهاية يتابع إلى أين تقود «الأخلاقيات» الأخرى، بل وصار هو نفسه أحد ضحاياها.

(يتبع فى العدد القادم)

دراسة

الواقعية الاشتراكية بين السياسى والجمالى (١)

أنطوان شلحت

«أنطوان شلحت» ناقد فلسطينى متميز يعيش فى إسرائيل، وقد تابع نشر إنتاجه فى الصحف والمجلات العربية التى أنشأها الفلسطينيون فى ظل الدولة العبرية وكمواطنين فيها يجرى التمييز ضدهم كأقلية.

وكانت من أهم المطبوعات العربية التى صمدت منذ ضياع فلسطين مجلة «الجديد» وجريدة «الاتحاد»، اللتان أصدرهما الحزب الشيوعى الإسرائيلى الذى ضم غالبية من الأعضاء الفلسطينيين.

يكتب لنا أنطوان عن الواقعية الاشتراكية الآن.. تتبعا تاريخ الممارسات الرقابية القمعية باسمها والتى أدت إلى ضمور التعبير، وطرد كتاب وصمت آخرين.

وكانت الباحثة «انتصار الشنطى» قد كتبت لنا قبل عددين قراءة لنفس الموضوع، لكن قراءة «أنطوان شلحت» تختلف عنها من حيث إنها تعتمد اعتمادا كاملا على مواقف وكتابات الكتاب السوفييت، ولعلها تستكمل من زاوية ما وقائع احتفال المثقفين الروس بعيد الميلاد الثلاثين لـ«مكسيم جوركى» الذى قدم لنا أشرف الصباغ فى هذا العدد تقريرا عنه.

«التحرير»

(١)

كانت أحد أهم النتائج المترتبة على انهيار التجربة الاشتراكية فى الاتحاد السوفيتى، هى إعادة النظر فى مفاهيم علم الجمال والنقد الأدبى، خاصة فيما يتعلق بالواقعية الاشتراكية.

وبمتابعة ما يجرى فى هذا المضمار، من نقاشات ودوائر مستديرة، نجد أن العديد من المفاهيم، وبينها مفاهيم وصلت إلى حافة المصطلح الثابت والقبول العام أو تكاد، موضوعة تحت المجهر برسم راهنية المسارات العميقة المغايرة لمصطلحات أكثر ثباتا وشيوعا فى المجالات السياسية والاجتماعية والفلسفية أيضا.

ومستحصلات هذه العملية الثقافية - الفكرية المعقدة بالتفاصيل ليست محسومة بعد ضمن تقويم متقارب. وقد لا تحسم فى المدى المنظور. مع ذلك فإن نسبة لا بأس بها من النقاد والمثقفين، الذين يدلون بدلائهم فى المناقشات الدائرة، لم تصبر كثيرا وما لبثت أن بدأت، هى أيضا، بالاتكاء عند التطبيق على دواخل هذه المستحصلات رغما عن وقائعيتها الجزئية. فهل ثمة ما يبرر ذلك؟

يكفى - فى تبرير هذا الاتكاء - النظر إلى أن الحياة مستمرة لا تتوقف، ومسيرة الإبداع والنقد الأدبى هما - كذلك - جزء من الأشكال والمعاملات التى تتكيف مع دورة الحياة المستمرة، ولئن كان بعض هذه المستحصلات يندرج فى إطار من الأحكام الذاتية فليس فى هذا أى تسفيه أو انتقاص، ذلك أن أصواتا عديدة تقف الآن وبصورة غير مسبوقة فى تاريخ تصارع الآراء النقدية على الضد من الذين يقولون بوجوب انتفاء الأحكام الذاتية فى مجال النقد الأدبى معتبرين أنها آفة ما بعدها آفات، وحجة أصحاب هذه الأصوات أن النقد الأدبى لا يمكنه - بحال من الأحوال - أن يتشبه بالعلوم الطبيعية من زاوية الاعتماد على «قوانين عامة» تشكل الدقة العلمية أحد مرتكزاتها إن لم تكن أهمها على الإطلاق.

يقول الناقد المصرى الكبير الدكتور شكرى عياد فى هذا الخصوص:

«إن محاولة النقد الأدبى التوصل إلى قوانين ثابتة للفن القولى أوقعته فى مشكلات كثيرة وألجأت ممثليه إلى وضع عدد وفير من المصطلحات التى تشبه المصطلحات العلمية دون أن تتمتع بالثبات، الذى تتمتع به المصطلحات العلمية. وحتى المصطلحات الأكثر عموما التى تطلق على هذا النقد «من خارجه» كما يستخدمها المشتغلون به أنفسهم، مثل البنيوية والسيميوطيقية، لا تجد لها مدلولا واحدا ينطبق على جماعة النقاد الذين أصبحوا يعرفون بالسيميوطيقيين والبنيويين. وتجد لدى كل واحد منهم جهازه الخاص من الاصطلاحات، بعضهم يقتصد فيه وبعضهم يفرط. ومرد هذا الاختلاط فى الأفكار والمصطلحات أنهم يحاولون ما لا سبيل إليه: يحاولون أن يجعلوا النصوص الأدبية فى جملتها - ما كان منها أو سيكون - موضوعا لعلم كالعلوم الطبيعية. ويستمدون مبادئهم من علم اللغة أو علم الاتصال دون مراعاة لاختلاف النص الأدبى اختلافا جوهريا عن سائر أنواع الاتصال أو الاستعمال اللغوى»(١).

ما يقوله د. عياد يضعنا أمام قضية وربما عدة قضايا ثقافية تحتاج إلى قدر أوسع من التوقف.

لكن الذى يعنينا، فى حصيلة التجربة السوفيتية الراهنة وامتدادها على الجبهة الثقافية الفكرية، أن مختلف الاجتهادات المترتبة على وضع مجموعة من المفاهيم الأدبية شبه الاصطلاحية تحت مجهر

المراجعة وإعادة النظر، مازالت فى طور جنينى ولاتنطلق من مطلقية الحكم للوصول إلى أحكام مطلقة، بل من ممكنيته وتفاعلاته المرشحة للتطور والاغتناء بغنى الحياة الجديدة بالارتباط مع تطور المجتمع ككل مترابط ومع مواصلة مخاطبة الوعى لدى أفراده فى سبيل شحذه من خلال عقولهم قبل وجداناتهم.

وإذا أضيفت إلى كل ذلك حقيقة أن هذه الاجتهادات إنما تتمحور أكثر ما تتمحور حول النقد الذاتى الذى يشخص سلبيات المرحلة الماضية، أمكننا القول إن ما هو حاصل يشى بالبحث المتشوق الدءوب عن البديل الأفضل لتجاوز هذه السلبيات صوب استشراف الجديد حقا، فى انسجام كامل مع محاولات استشراف الجديد الحى فى ميادين العلوم الإنسانية والاجتماعية كذلك.

وقولنا هنا يستمد مشروعيته من وقائع تلك المناقشات وشهادات الأدباء والمثقفين السوفييت، التى تكتسب عن جدارة صفة معرفية مرجعية، نظرا لما تحفل به من أفكار وعناوين مهمة متعلقة بالشئون الثقافية - الفكرية الراهنة.

قبل الولوج فيما تقوله هذه الوقائع والشهادات تنبغى الإشارة إلى دلالتين متصلتين مبنى ومعنى:

* الأولى : تحمل هذه الوقائع والشهادات دلالة البحث عن الحقيقة فى مسار يفيض فيه زمن الحقيقة على ما عداه من أزمنة. لهذا فإن أصحابها يحتكمون إلى معان تلائم دلالات هذا الزمن وفى مقدمتها الاختلاط والالتباس، اللذان لا يسيران فى وجهة مرئية. وهذه المعانى توائم الوضع الراهن بمدى ما نلتفت إلى الماضى، دون أن تسكنه محوريا، وتنزع إلى المستقبل. وتسجيل هذا التسلسل العلائقى بين الحاضر والماضى من ناحية، وبين الحاضر والمستقبل، من ناحية ثانية، يراد به التمنى على الذين يصنفون من يفكر اليوم بشكل يختلف عن طريقته فى التفكير أمس ضمن «زمرة الانتهازيين» أن يتريثوا قليلا!

* الثانية : عملية النقد الذاتى لسلبيات المرحلة الماضية لا تدور - كقاعدة - ضمن نزعات عدمية منصرفة، فى طقوس انغماسية، إلى إهالة التراب على كل الماضى باعتباره متحللا من كل صبغات إيجابية وإنما ينصب جل دأبها على تنقية ذلك الماضى مما علق به من شوائب. وفى هذه الحدود لا تتحدد الأحكام فى حقل الرفض الشامل، بل فى حقل التناقض، كما سيتبين فى السياق.

إن تلك الشوائب مصدرها - أولا وأخيرا - تشويهات إدارية - سياسية جعلت مفهومات الواقعية والواقعية الاشتراكية، فى ميدان النقد الأدبى خصوصا، محصورة فى معلبات هجينة مفصلة على مقاس السلطة والهيئات الاجتماعية السائدة، من باب الخوف أو الجبن ومن باب الارتزاق.

للتعرف على كنه هذه التشويهات نقرأ ما يقوله هؤلاء الأدباء والنقاد، وهم أدرى بها بطبيعة الحال.

يقول الشاعر والأديب المعروف رسول حمزاتوف، رئيس اتحاد الكتاب السوفييت سابقا، فى مجرى حواره مع مجلة «اليوم السابع» الصادرة فى باريس:

«البيروسترويكا فتحت الديمقراطية ونوافذ الحرية للجميع. وإذا كان كل إنسان يحتاج إلى الديمقراطية وإلى الحرية، بما فى ذلك حرية التعبير عن آرائه بصدق وإخلاص، فإن الأديب بدون تلك الحرية يموت.» ويضيف: «نحن الشعراء نحتاج لأن نعرف من أين يأتى صوت الرعد، إذ أن الإجابة نحتاجها لأنفسنا ولشعبنا. وقد كان الأدباء السوفييت منعزلين لأن الرقابة كانت تمنع كل هذه الحقوق.

والشاعر لا يستطيع أن يغنى بصوت عال فى ظل وجود الرقابة. لم تكن هناك فرصة للغناء إلا للعصافير التى تغنى فى كل مكان وفى كل لحظة. فى زمن سيطرة الرقابة كان الأديب يقوم بدور مناقض لنفسه، فالفن الإبداعى الطليعى الذى يقف فى كل العصور إلى جانب الفقراء والمحرومين والمضطهدين كان ينحاز إلى جانب الأقوياء والحكام»(٢).

أما الكاتب رسلان كيريبف فيرى أن الخطر نجم ـ بالأساس ـ عن وحدانية أسلوب «الواقعية الاشتراكية» أو على الأقل تحويله إلى «نظرة رسمية» للأدب.

ويضيف: «هنا نجد تداعيات التسلط كمرض منتشر بيننا. إننا نرى نتائج هذا التسلط فى الاقتصاد ويمكن أن نلمس نتائج كل هذا فى الفن أيضا. ففى الماضى غير البعيد كان يكفى أن يعلن أن كاتبًا معينا لا ينتمى إلى الواقعية الاشتراكية حتى يصبح مطرودا ومنبوذا. وأحيانا ما كان يحدث تغير فى الآراء ويرد الاعتبار للكاتب غالبا بعد وفاته. وكثيرا ما يكون ذلك مصحوبا بتعليق تفصيلى يحاول البرهنة على أن أعمال ذلك المؤلف بكل أصالتها تمثل الواقعية.. على قدر علمى نشأ اصطلاح الواقعية الاشتراكية فى جو اللاهوت الجدلى لـ«رابطة الكتاب البروليتاريين الروسية» (راب)، ١٩٢٥ ـ ١٩٣٢، وكان فى ذلك الوقت أداة من أدوات النقد الأدبى. وهكذا أدى دورا إيجابيا فى حينه، لكن بمجرد أن تبنته الهيئات العلمية الأدبية تحول ـ كما حدث لنا دائما ـ من اصطلاح جدلى تكتيكى إلى اصطلاح استراتيجى. وهكذا أصبح أداة من أدوت الصرامة فى الفن.

وفى اعتقادى أن المؤسسة الأدبية تختلف عن ميادين البحث الإنسانى الأخرى فى أنها تابعة لعملية الخلق الفنى وليست سابقة عليها. أما فى بلادنا فقد عينت نفسها قائدا أو فيلدمارشال ينظم عمل جنوده (النقاد)». وخلص من كل ذلك إلى القول: «أنا لست ضد مصطلح الواقعية الاشتراكية.. لكنه يمكن أن يصبح خطرا إذا كان من يستخدمه يلوح بهراوة الشرطى كما حدث مرارا وتكرارا»(٣).

إن العديد من الأدباء يضعون المسألة فى حدود الصورة التى يضعها فيها حمزاتوف وكيريبف وسنعود إليهما فى سياق قادمة. لكننا نكتفى بإيراد موجز هذين الخطابين الانتقاديين للدلالة على الأزمة التى تمر بها الآن الواقعية الاشتراكية (والأزمة هنا لا تعنى مأزقنا) بنتيجة ما تعرضت له من تسلط وتحجر وجمود. ومن الواجب أن نرى ـ كما أظهر ذلك الناقد المصرى المعروف إبراهيم فتحى ـ أن بعض ردود الفعل على هذا التحجر والجمود العقائدى جاءت فى أحيان كثيرة متقنعة بأشكل ميتافيزيقية باردة تخرج على كل المبادئ النقية للواقعية، التى لم تنهزم وبقيت بمنزلة المرجع والملاذ. وترتبا على ذلك أصبح لدينا خطران هما: * خطر عبادة «نصوص مقدسة»، من وجهة النظر الرسمية. * خطر رفض كل مبدأ أو منظور إبداعى إنسانى والدعوة إلى التحلل من أية أسس نظرية. وكلاهما ضار ومخيف.

(٢)

قلنا إن أحد الأخطار الناجمة عن أحادية النظرة الرسمية إلى عملية الإبداع الأدبى من جانب السلطات السوفيتية، التى تقنعت بغلالة التشويهات الإدارية والسياسية المفترأة على الواقعية

الاشتراكية، تمثل في عبادة «نصوص مقدسة» برسم رسميتها فقط.

هذه «الرسمية» تحددت فى أن يكون هدف «الواقعية الاشتراكية» وشرط وجودها (من وجهة النظر الرسمية) مقتصرين ـ نظرية وممارسة ـ على تفسير الواقع تفسيرا تحكميا يضع «الفردوس» فى المستقبل القريب، بموجب التمنيات أكثر من المتناقضات وحسب قوالب إدارية بعيدة جدا عن مقاربة الواقع فى حركيته الجدلية. وبكلمات أخرى النظر إلى الواقع من خارجه لا من خلال الغوص فى دواخله كما هو موضوعية فعلا.

والحقيقة أن النقد الأدبى السوفيتى لم يعدم الأقلام التى رأت خطورة هذا التعامل الميكانيكى الفظ مع العملية الأدبية قبل ثورة إعادة البناء والعلانية والتفكير الجديد بسنوات عديدة، وأحد أبرز الأمثلة على ذلك هو الدكتور يورى بوريف، المتخصص فى تطور علوم اللغة، الذي كتب فى مقدمة كتاب «علم الجمال» الصادر سنة ١٩٦٥ يقول: «إن تعريف أسلوبنا الفنى (أى الواقعية الاشتراكية ـ أ.ش) فى لائحة اتحاد الكتاب السوفييت يخلو مما هو جوهرى والدفاع عنه مسألة مستحيلة. فقد أصبح هذا التعريف أداة ساذجة وعاجزة. ونتيجة لاستخدامه اعتبر بوريس باسترناك «كلبا نابحا» واتهم ديمترى شوستاكوفيتش بأنه لا يؤلف موسيقى بل «فوضى»، وقيل عن آنا أخماتوفا إنها «تجرنا إلى مستنقع الأدب الرجعى»، وجرى استبعاد أدباء عظام مثل بولكاجوف وبلاتونوف وخلينكوف من الثقافة السوفيتية».

وهذا الكلام لا يقول بأية حال إلى تجاهل القيمة العظيمة للعديد من الكتاب السوفييت الذين اقترنت بهم الواقعية الاشتراكية، مثل: غوركى وماياكوفسكى وشولوخوف، لكنه يوضح كيف أن البيروقراطيين استخدموا تعريفاتهم الشائهة للواقعية الاشتراكية من أجل تدمير القيم الفنية الأخرى ومنع أعمال كثيرة بالرغم من أن مبدعيها كانوا ينتمون للواقعية الاشتراكية دون أن ينتموا لتلك التعريفات.

فى مقدمة الأعمال التى منعت وعانى مبدعوها الحرمان «الحياة والقدر» لفاسيلى كروسمان و«الموعد الجديد» لألكسندر بليك و«مرغريتا والسيد» لبولكاجوف و«سيفنجر» لبلاتونوف و«قداس الموتى» لأخماتوفا و«القلاع الرمزية» لألكسندر غرين.

أحد هؤلاء «المحرومين» ـ فاسيلى كروسمان ـ يورد على لسان «مادياروف»، من شخوص روايته «الحياة والقدر»، المقولة التالية بشأن تحديد المفاصل الرسمية للواقعية الاشتراكية المستهدفة بالمراجعة والنقد الشاملين:

«إن الواقعية الاشتراكية مثلها مثل المرآة السحرية فى الحكايات الخيالية الشهيرة: يقف الحزب والحكومة قبالة المرآة ويسألانها: أيتها المرآة ما هو أجمل الجميع؟ فترد المرآة: أنتما أيها الحزب وأيتها الحكومة أجمل المخلوقات!».

ويقول الناقد كارل ستيبانيان إن الواقعية الاشتراكية كما جرت صياغتها فى الثلاثينيات هى «تفسير لا واع للنموذج المسيحى، إذ أن مسألة رؤية إرهاصات المستقبل فى الواقع الحاضر هى محاولة علمانية لتفسير المثال المسيحى»(٤).

ويذهب الكاتب والناقد أندريه سنيافسكى أبعد مما يقوله ستيبانيان بكثير، حين يقول: إن الواقعية

الاشتراكية والدين المسيحى هما - بهذا القدر أو ذاك - شيء واحد بسبب اشتراكهما معا فى صفة «الغائية».. أى السعى نحو غاية أو هدف محدد سلفا. (٥)

ويؤكد الكاتب فلاديمير جوزيف أن «الواقعية الاشتراكية» ليست مصطلحا جماليا أو أخلاقيا، بل إنها - على وجه الدقة - «مصطلح أيديولوجى وسياسى». ويضيف: «ولقد كنا دائما مدركين لهذه الحقيقة لكن لم تكن لدينا الفرصة لنكتب ذلك.. فالواقعية الاشتراكية تميز بعض جوانب العمل الفنى وتشير إلى بعض الأعمال الفنية، إلا أنه فى فترات معينة - كما فى بداية الثلاثينيات - تقفزت هذه الجوانب إلى المقدمة لكنها كانت تتراجع فى مواقف أخرى إلى الخلف». (٦)

ويتلاقى عند هذا التقويم الكثير من الكتاب، والثابت تاريخيا أن نشوء مصطلح الواقعية الاشتراكية راجع إلى الواقعية التالية: فى نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات فى خضم محاولات «رابطة الكتاب البروليتاريين الروس» (راب) وتفسيراتها للأسلوب المادى - الجدلى، وضع علماء الجمال منظومة «الأسلوب الفنى» كأداة للتفكير ولإبداع واقعية فنية تحمل مفهوما فنيا للعالم وللفرد. واقترح فيودور غلادكوف أن يوصف الفن السوفيتى بـ«الواقعية البروليتارية»، واقترح فلاديمير ماياكوفسكى مصطلح «الانحياز»، أما إيفان كولاك فأسماه «اشتراكى ثورى»، واقترح فلاديمير ستافسكى «الواقعية ذات المحتوى الاجتماعى»، واقترح إيفان غروتسكى ومجلة «ليتراتوانيا غازيتا» مصطلح «الواقعية الاشتراكية، وردد ستالين المصطلح الأخير فى لقائه مع الكتاب فى ٢٦ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٣٢ فأصبح مصطلحا معتمدا.

ويرأى الدكتور يورى بوريف فإن المصطلح بحد ذاته كان عبارة عن «هجين سوسيولوجى مبتذل ناتج عن ربط المصطلح السياسى - الاشتراكية بالمصطلح الجمالى - الواقعية»!

وليست الهجانة - كما سنوضح لاحقا - فى مجرد الربط بين مصطلحين قد لا يتصلان مبنى ومعنى وإنما فى الوضعيات الهجينة التى جاء هذا الربط لفرضها ضمن سيرورة التاريخ وفى البصمات التى تركتها تلك المرحلة على الأيام التالية فى ظل النمط الستالينى للاشتراكية، الذى وقف فى أغلبية معاييره وأحكامه واتجاهاته على الضد من النموذج الماركسى - اللينينى لها.

وأشد تلك الوضعيات الهجينة غرابة تسلط طرائق الإدارة «الإيعازية» فى الأدب. ولدى تمحيص المراحل التى مرت بها عملية الإبداع الأدبى فى ظل النظام الاشتراكى فإن بالإمكان تمييز ثلاث مراحل أمست اليوم فى حكم المنتهية.

هذه المراحل الثلاث هى :

* الأولى : من ١٩١٧ إلى ١٩٣٢، وتميزت بتنوع الاتجاهات والأساليب الجمالية وشهدت بزوغ «الواقعية الاشتراكية» التى حاولت اكتشاف الفرد النشط الذى يصنع التاريخ».

* الثانية : من ١٩٣٢ إلى ١٩٥٦، وفيها وضعت السلطة الستالينية لجاما على التعددية الجمالية وأصبح الفرد المبدع محروما بحجة أنه ليس ملتزما دوما بالقيم الإنسانية الشاملة.

* الثالثة : بعد سنة ١٩٥٦ وفيها جرى التأكيد - أكثر ما جرى - على قيمة الفرد الجوهرية.

أما المرحلة التى يمكن اعتبار أنها تدخل فى عداد الراهن فهى تلك التى تدرك عن وعى أن الإنسان ليس «وقودا» للتاريخ. وهو ليس الوسيلة وإنما هدف العملية التاريخية. والتقدم التاريخى لا يتم إلا

باسم الإنسان ومن خلاله وليس على حسابه أو رغما عنه.

يقول الكاتب جنكيز ايتماتوف: «ما من موضوع بالغ الأهمية أو مضمون عميق الفكرة بقادر على تبرير بؤس الكتابة وجهالاتها ورسميتها، وبعبارة أخرى ضحالتها».

ويضيف: «إننا - الآن أيضا - نعارض مفهوم النزعة المجردة واللااجتماعية للإنسان. لكن من ناحية ثانية لدينا في العصر النووي وفي ظل خطر الإبادة الفعلي الذي يتهدد البشرية والحضارة تصور عن النزعة الإنسانية أوسع من تصورنا السابق. فنحن نسعى للعثور على موقف شامل لمعالجة القضايا الإنسانية العامة. والآن حيث بلغ العالم مستوى من التطور التقني ومن التناقضات بحيث لا تحلق البشرية من الناحية المعنوية بالمنجزات التي تبتدعها بيديها وبمساعدة العقل من المهم للغاية أن يمارس الأدب والفن ومن خلال وسائلهما الخاصة أقصى التأثير على الإنسان ويقولا له إن حياة البشرية أغلى من كل المعتقدات والأهداف والمهمات. يجب التأكيد إلى الأبد على الوصية الإنسانية العامة للجميع - السلم وحده ولاشيء غيره».(٧)

وفي إطار من هذا الإدراك والفهم تتواتر الآن عملية بحث لا تكل عن الصياغات المناسبة نظريا لعملية الإبداع الأدبي، بعيدا عن التجاوزات الشريرة للماضي وبما ييسر السبيل لتجاوز التشويهات والشعارات الدوغماتية.

وكما يقول الكاتب المسرحي السوفيتي ميخائيل شاتروف: «أظن أننا - أعني الكتاب والمجتمع ككل - مقسومون بشكل واضح. فنحن مختلفون حول الموقف من ماضينا من جهة، وحول الموقف مما يجب أن نفعله لنتقدم باتجاه المستقبل من جهة ثانية». وأضاف أن لديه قناعة راسخة وعميقة بأن هذا الانقسام لا يعني طغيان «النزعة التكتلية» - كما يحلو للبعض أن يردد متشرنقا في غياهب تفكير عفا عليه الزمن - بل هو تعبير بليغ عن تمايز «عميق وجدي وعن انقسام حول العديد من المبادئ المفتاحية. وإذا ما واصلنا الكلام عن وجود عصابات وكتل فإننا لن نفهم شيئا».(٨)

(٣)

قدمنا فيما سبق، بأناة بحث وتمحيص دقيق، عرضا لتشكيلة الآراء والانتقادات التي ترى إلى الخطورة الكامنة في عبادة «نصوص مقدسة»، من وجهة نظر رسمية أحادية الجانب ترتبت - من باب تحصيل الحاصل أيضا - على تغليب الواقعية الاشتراكية في جدران وسقوف مغلقة من أحكام ومصطلحات هجينة تغلب السياسي على الثقافي وتهمش الإبداعي لصالح الغائي وتحاول القفز عن منطق التطور الجدلي فاسحة المجال لسطوة ما يسمى بـ«الإرادوية»، التي اعتبرها أحد المفكرين الماركسيين العرب، وبحق، «المرض الصبياني للاشتراكية» ذات النمط الستاليني.

غير أنه بالارتباط مع المحاولات الجارية حاليا للتحرر من أدران مآسي الماضي، بما يقتضي ذلك من نبذ شامل لأنماط تفكير وقوالب متحجرة موروثة عن زمن ولى، يجد المتتبع لذلك نفسه مصطدما بنزعات عدمية وفوضوية ترفض كل مبدأ أو منظور إبداعي إنساني وتدعو إلى التحلل من أية أسس نظرية (جماليات) للعملية الإبداعية، على ما في ذلك من انتكاس استلابي من جانب الأديب المبدع عن مستوى تحديات العصر.

وحقيقة لا مراء فيها أن تلك النزعات شحيحة جدا، ومن أبرز الأمثلة عليها ما يقوله الناقد أندريه سنيافسكي، الذي يقترح استبدال الواقعية الاشتراكية بالفانتازيا أو الإغراق في الخيال. وميزة الفانتازيا في نظره أنها تستبدل الهدف (الرسالة الأدبية) بمجموعة من الافتراضات الموغلة في الخيال لدرجة الإضحاك. ومثل هذا الفن يمكنه - باعتقاد سنيافسكي - أن يصور الحقيقة عن طريق إضافة عنصر العبث أو الخيال.

إن أية نظرة عميقة متأملة لهذا الطرح سوف تدل على أن محاسبة الواقعية الاشتراكية في إطار من الرفض الشامل بالتركز الأحادي على تشويهاتها الإدارية والسياسية هي ماتغري سنيافسكي بالسعي إلى الفانتازيا والخيال، علما بأن الجماليات الماركسية الكلاسيكية لا تسقطهما من حساب العملية الإبداعية. وبالارتكاز إلى ذلك لا يستعصى علينا الاستدلال على «عبوتين ناسفتين» (على الأقل) يهدف صاحب هذا الطرح إلى وضعهما في مسار إعادة النظر النقدية الشاملة في حقل من التناقض حول الجماليات الجديدة التي ارتبطت بالواقعية مضمونا للأدب والفن المعاصرين، وهاتان «العبوتان» هما:

* الأولى : تفتيت الأسئلة الصعبة إلى جزئيات صغيرة تقوم على أوهام كبيرة ضمن طقوس تتجنب الجذور. ومثل هذه العملية لابد أن تؤدي إلى تغييب الطابع الاجتماعي للشخصية الإنسانية بما يدفع بها إلى الاغتراب وبرودة الأشياء.

* الثانية : النزوع الميتافيزيقي إلى قطع الأواصر بين الخيال وبين الواقع، سواء ذلك الواقع الذي ينشأ منه الخيال أو ذلك الذي يتطلع إليه.

يضاف إلى إلى ذلك أن جماليات الواقعية لا تستغلق على الاغتناء والتطور، رغم أن ممارسات المرحلة السابقة جعلتها تراوح في فلك من الأشياء المستقرة والثابتة برسم الجمود.

والخطوات الأولى للنقاش الدائر حول آفاق هذا الاغتناء وذلك التطور سرعان ما بينت أن الدخول في التفاصيل يثير إشكاليات جديدة ليست متوقعة، فإن إشاعة الديمقراطية وإسقاط القيود الإدارية، التي تكبل العقول قبل الأيدي، قد ترتب عليهما تنوع كبير في الآراء، بل وحتى تصادم بينهما، ولا يستطيع أي كان الزعم بأنه تم إيجاد جميع الأجوبة على الأسئلة التي تطرحها مهمات الحياة المعاصرة أمام الأدباء وخبراء الأدب. وكل ما يجري يبقى محصورا في البحث عن صياغات مثلى دون أدنى ادعاء بخلودها إلى أبد الآبدين.

على ماذا يدور النقاش إذن ؟

على فكرتين محوريتين متصلتين في المبنى والمعنى والمستحصلات:

* الفكرة الأولى : أن العديد من مصطلحات نظرية الواقعية الاشتراكية في وضعيتها السائدة، فقدت مصداقيتها. وازدادت اتساعا الهوة بين ممارسة الفن وبين تفسيراته النظرية الناجزة.

* الفكرة الثانية : رفض مطابقة كل النتاج الأدبي السوفيتي مع أدب الواقعية الاشتراكية، بما يعني ذلك من فتح الأبواب على مصاريعها أمام «التعددية الفنية». ويأتي التخلي عن القول الذي يختزل جوهر الفن في الواقعية الاشتراكية بعد التأكيد أن جوهر الفن أكثر عمقا وصدقا وأهمية: آصرة عضوية في الجسد المتكامل لهذا الرفض.

يقول الكاتب رسلان كيرييف - الذى سبقت الإشارة إلى فى محطة ماضية - إن الاهتمام الخارجى (خارج الاتحاد السوفيتى) بالواقعية الاشتراكية، الذى ما انفك ينماز بحيريته وجديته، راجع إلى أنها تعنى بالنسبة لهؤلاء المهتمين أسلوبا من الأساليب الفنية العديدة فى العالم المترامى الأطراف. «أما بالنسبة لنا - يتابع - فقد كانت الأسلوب الوحيد أو على الأقل كانت النظرة الرسمية - الماركة المسجلة التى تضمن بطاقة الدخول إلى الأدب السوفيتى. وهناك أعمال ذات طبيعة تأملية بعيدة عن أية مزايا أدبية لم تكن بحاجة إلى خاتم الموافقة لأن مجرد ادعائها بأنها تنتمى إلى الواقعية الاشتراكية ضمن لها القبول أوتوماتيكيا بينما واجهت أعمال أصيلة تنم عن مواهب خطيرة صعوبات جمة لكى تحظى بالموافقة».

ما نحن فى أمس الحاجة إلى معرفته من تكرار مثل هذه الشهادات هو - قبل كل شىء - أن جعل الواقعية الاشتراكية «نظرة رسمية»، وما ارتبط بذلك من وضع لجام على التعددية الجمالية هو السبب الرئيسى الذى تمخضت عنه مختلف النتائج المتعددة الضارة فى حقل الإبداع الأدبى وتحديدا فى فترة ما بعد سيطرة النمط الستالينى للاشتراكية، سواء على صعيد تقويم النتاجات الأدبية الكلاسيكية فى العشرينيات والثلاثينيات أو على صعيد تقنين النتاجات الأدبية فى تلك الفترة وما تلاها.

يقول الناقد ليونيد تيراكوبيان، المحرر فى مجلة «صداقة الشعوب» الشهرية، فى معرض تعليقه على النقاش الدائر حول الواقعية الاشتراكية: «إننا نناقش مفهوما ونفسره بأساليب مختلفة رغم أننا نستخدمه منذ سنوات. وهناك أكوام من الرسائل ومئات المقالات التى كتبت عنه. لكن الغريب الآن أننا نجد أنفسنا مرتبكين تماما حيال معناه. لذا فإننى أعتقد أننا يجب أن نتوقف عن التفكير فى الواقعية الاشتراكية باعتبارها شيئا ثابتا ومستقرا. لقد أكدنا دائما على الإخلاص لروح الحزب ولروح الشعب.

لكن فى الثلاثينيات كان هذا الإخلاص يتساوى بمطولات المدح واستجابة الفنانين السريعة للأغراض السياسية ولإلحاح السلطات. اليوم نضع أهمية أعظم لاستقلال المبدعين واستقلال تقديراتهم وأحكامهم، وهذا فى اعتقادى هو الإخلاص الحقيقى لروح الحزب.. الآن نعطى أهمية للاستمرارية، ولاسيما فيما يخص التقاليد الاشتراكية، عن سلسلة كاملة من اتجاهات الفن العالمى ولاسيما الفن الطليعى الحديث، الذى لم نحدد حدوده بشكل جيد. فقد كان كافكا قريبا بالنسبة لنا، وكذلك بروست وجويس. ونحن الآن نحاول أن نتبنى نظرة أكثر توازنا حيال هذه الاتجاهات ونحاول أيضا أن نولى اهتماما بعظماء الفن الحقيقيين. وأعتقد أننا الآن نمتلك نظرة تقديرية للتراث الفنى العالمى. ويمكن القول إن عملية تطور الفن الاشتراكى ليست عملية متكاملة أو تامة، لكنها مستمرة وذات نهاية مفتوحة»(٩).

ونجد مثل هذا التأكيد على النظرة النقدية التعددية لدى البروفيسور إيفان فولكوف، المحاضر فى الأدب السوفيتى فى قسم دراسات اللغة فى جامعة موسكو، إذ يقول: «إننى ضد مطابقة كل الأدب السوفيتى مع الواقعية الاشتراكية. فالكاتب السوفيتى ليس مرغما على الالتصاق بالواقعية الاشتراكية مهما تملى عليه. فهو سيعبر دائما عن نفسه كشخصية مبدعة وسيكون واقعيا اشتراكيا أو نقديا أو رومانتيكيا. وفى اعتقادى أن ما كتبه بولكاجوف هو استمرار مباشر للواقعية الروسية

الاشتراكية، وهو تطبيق للواقعية النقدية على الواقع الجديد».

ويضيف: مع ذلك فإننى ضد التراجع عن الاتجاهات الأدبية التى تخدم النموذج الاشتراكى. أما مسألة أنه حدث فى فترة ما أن بعض الأعمال التى لا تمت بصلة إلى الواقعية أو حتى إلى الأدب بشكل جرى تقديمها على أنها نماذج الواقعية الاشتراكية، فتلك قضية أخرى لا تبرر الدعوة إلى قبر الواقعية الاشتراكية»(١٠).

النتيجة المطلوب استخلاصها مما يقوله تيراكوبيان وفولكوف - فيما سلف - هى رفض مساواة الواقعية الاشتراكية بالاتجاه الدوغماتى الضحل الذى جعل منها «نظرة رسمية» توجهها دوافع إدارية وسياسية حيث لا مكان للموهبة والتعقيد الفنى والتجريب والصراع. فإن الفن - الذى يروم أن يقدم تفسيرا سليما للحياة - هو ذلك الفن بالغ التعقيد والتجريب الذى يحاول دائما أن يكتشف مناطق جديدة.

وعليه يحق للبروفيسور غيوركى كونيتسيان اعتبار «أن أسوأ أزمان الواقعية الاشتراكية قد ولى»(١١).

وتنهض الآن الحاجة إلى تعميق القبول العام لضرورة الواقعية فى الأدب.

يقول الكاتب المعروف جنكيز ايتماتوف: «الواقعية تعيش وتتطور فى تفاعل معقد مع المناهج والطرائق الأخرى.. والواقعية فى الأدب دليل نضوجه. إلا أن الصبغة الطفولية تلازم بقدر واحد الواقعية الفوتوغرافية، التى تحرم الفنان من كمال التصوير، والرومانسية الزائفة، التى تفصل الأدب عن الأرض. أما منهج الواقعية فإنه يمكن الفنان من تلمس الاتجاه قبل أن يتحول إلى ظاهرة والتعبير عن موقفه منه. إن الفنان الواقعى لا يستطيع أن يفوت أى جانب من جوانب الحياة، فذلك يتعارض مع جوهر التصوير الصادق للواقع، سواء كان ظاهرة إيجابية أم سلبية بغض النظر عما إذا كانت ظاهرة مقبولة أو مرفوضة. إن عدم رؤية الحياة الفوارة بكاملها مصيبة للفنان. والذنب ذنبه فى تقييد رؤيته للعالم عمدا مهما تكن الدوافع»(١٢).

وتؤكد الباحثة سفيتلانا سيلفانوفا أن الثقافة ليست فوضى لأنها تفترض نظاما من المحددات الأخلاقية. «وإننى لا أتحدث عن أوامر أو توجيهات، فهذا يفسد العملية الإبداعية، بل على العكس يجب إعطاء الفنان حرية حقيقية. وإن الوجود داخل الثقافة مع تجنب الإباحية هو الذى يقدم للفنان حرية على درجة عالية من التحضر والروحانية»(١٣).

مؤدى هذا الكلام أن العملية الإبداعية ليست مقطوعة الصلة بمعياريتها النظرية. وقد تركت الماركسية - اللينينية فى هذا الخصوص، تراثا مفتوحا وحيا ينبغى الآن - أكثر من ذى قبل - العودة إلى تعدده أى غناه، أولا وقبل كل شى.

(يتبع فى العدد القادم)

الهوامش

١ ـ مجلة «أدب ونقد» ـ القاهرة ـ عدد ٤٥ ـ ١٩٨٩.

٢ ـ نشرت المقابلة كاملة فى مجلة «الجديد» ـ حيفا ـ العدد المزدوج ١١ و١٢ ـ ١٩٨٩.

٣ ـ من مداخلة له فى إطار «مائدة مستديرة» موضوعها «واقعية اشتراكية جديدة مع البرويسترويكا» أشرفت عليها صحيفة «ليتراتورنيا غازيتا» الأدبية السوفيتية ونشرت الترجمة العربية الكاملة لوقائعها فى مجلة «أدب ونقد» ـ القاهرة ـ عدد ٥٣ ـ ١٩٨٩.

٤ ـ المصدر نفسه.

٥ ـ د. رمسيس عوض ـ مجلة «المنار» ـ مصر ـ العدد ٦١ ـ كانون الثانى ١٩٩٠.

٦ ـ من مداخلة له فى إطار «مائدة مستديرة» موضوعها «واقعية اشتراكية جديدة مع البرويسترويكا» مصدر سبق ذكره.

٧ ـ جنكيز ايتماتوف: «الرياح تطهر الأرض» ـ مقالات ومقابلات ـ منشورات دار التقدم ـ موسكو ـ ١٩٨٨.

٨ ـ مقابلة مع المسرحى السوفيتى ميخائيل شاتروف ـ مجلة «قضايا دولية» السوفيتية ـ العدد ٧ ـ ١٩٨٨ ـ نقلا عن الترجمة العربية الكاملة المنشورة فى مجلة «الحرية» الفلسطينية ـ عدد ١٩٩٠/٤/١.

٩ ـ مجلة «الأدب السوفيتى» ـ الطبعة الإنجليزية ـ العدد ١٩٨٩/٤.

١٠ ـ من مداخلة له فى إطار «مائدة مستديرة» موضوعها «واقعية اشتراكية جديدة مع البرويسترويكا» مصدر سبق ذكره.

١١ ـ مجلة «الأدب السوفيتى» ـ الطبعة الإنجليزية ـ العدد ١٩٨٩/٥.

١٢ ـ جنكيز ايتماتوف: «الرياح تطهر الأرض» ـ مصدر سبق ذكره.

١٣ ـ من مداخلة له فى إطار «مائدة مستديرة» موضوعها «واقعية اشتراكية جديدة مع البرويسترويكا» مصدر سبق ذكره.

م

متابعة

رواية "حيدر حيدر" الجديدة:

شموس الحرية فى ظلام العالم

نضال حمارنة

"الزمن القادم ليس لهم. حين نخرج من دم العائلة ودم الآلهة ودم السلطة الجائرة، نولد من جديد تحت الشمس" ص١٢٢

شموس الغجر(١) رواية جديدة لحيدر حيدر تضم إلى وروده وهداياه النفسية الموجعة المتألقة، كعادته يقدم الجديد مثابراً بلغة خاصة راقية يتفرد بها، يتجلى فيها هاجس القضايا الكبرى التى ما زالت تهم القارىء العربى فى أى مكان.

حكاية عائلة فى السهول الخصبة على مشارف البحر تفتح نوافذها على تاريخ سورية منذ منتصف الخمسينيات إلى يومنا هذا.

بدر الدين نبهان المتمرد على الموروث القديم فى شخص الأب/ الإمام سعيد آل نبهان المتماثل مع السلطة السياسية آنذاك (الإقطاع، البرجوازية التجارية والرأسمال الصناعى الفتى.) بدر المنتصر لوالدته المجروحة، المتغرب فى لبنان متنقلاً من عمل إلى آخر، محتكاً بأنماط متنوعة من البشر مما أتاح له التعرف على الفكر الاشتراكى والانتماء إليه. يعود إلى سورية، يشترى أرضاً صغيرة فى مروج الساحل، يبنى بجانبها بيتاً متواضعاً، يتزوج فلاحة بسيطة، يشرع فى تكوين عائلة جديدة حرة ينمو أفرادها وسط علاقات غير تقليدية يختلط فيها

الهم الخاص بالهم العام، أسرة ناهضة ، توازى النهوض الوطنى التحررى الذى اجتاح سورية والمنطقة العربية ومناطق عديدة أخرى من العالم. فى ظل هذا الموج الدافق نحو التقدم والتغيير ولدت راوية (البطلة) ابنة بدر الدين فوق المروج بجانب بذور الفستق الغالية على يد - الغجرية بيلار - الأم الثانية البدائية التى لم تعرف الخضوع لأى سلطة. انتمت راوية لبدر الدين العصامى ، المحب للأرض والطبيعة، الرافض للقهر ، للوحشية الحديثة للمستغلين وسطوة الموروث الظلامى . كانت تلقب (بالغجرية الشيطانية التى لا تهاب) ص ٣٦. راوية تمثل جيل تشرب الحرية مع حليب الطفولة كبر مع بداية التراجعات وحاول بقدر ما يستطيع المضى فى طريق التقدم رغم (أنكسار الحلم عبر الصدمة التى تخلخل توازن العقل!) ص١٢

تهاوى الأب/ السند

بداية التراجع تزامنت مع واقعة اعتقال بدر الدين وقبوله المساومة مع أجهزة الأمن، استنكاره لشيوعيته، نكوصه للطائفة وإعلان استسلامه للسلطة (كان لابد أن أتنازل وأتراجع قليلاً. أن أحتى هامتى حتى لا تهانوا ولا تذلوا وتجوعوا. أن أوافق على انتساب نذير إلى الكلية العسكرية ليحمينا.) ص ١٠٦ استلم نذير الأبن الأكبر - ربيب العسكر تاريا - راية الأسرة بعد اعتكافات الأب الطويلة وإبحاره فى الوجد الصوفى وانعزاله عن العالم المعاش واتكاليته على قوى غير مرئية.

سقوط سند راوية (أصبحت بلا أب بلا صديق بلا منقذ!!!) ص ١١٣ ترافق إلى حد كبير مع انكفاء وتهاوى رموز التنوير على مستوى منطقتنا والعالم. ألم يتعب البعض أو يستكين ليلم حلمه فى لحافه وينام.. ألم يتراجع المد الثورى فى العالم وتنهار المنظومة الاشتراكية (التى كانت سنداً للكثيرين). مقابل توحش الرأسمالية واصرارها الدؤوب على الاحتفاظ بفائض القيمة وتحكمها بفائض التكنولوجيا الحداثة، وتغذيتها للصراعات القبلية/ الطائفية/ العرقية/ الإثنية والعنصرية لتحويل الصراع عن مساره ، مما أدى إلى ازدياد الفقر وتفشى الجهل وفلسفة الخرافة مع تأصيل دور القبضة البوليسية ومدها بأحدث الوسائل الحديثة. فى ظل هذا الخواء العام وانهيار الحلم تربعت نخبة جديدة تابعة لا وطن لها سوى أموالها المتناثرة فى بقاع العالم، تنهب شعوبها بشراسة تحت ستار مسميات متناقضة، مما أدى إلى اختلال خطير فى بنى المجتمع الكل يريد تفسيرا / حلاً.

البعض يلجأ إلى الخرافة أو الميتافيزيقا والبعض الآخر يحن إلى الأيام الخوالى أيام الزهو الثورى ويعيش فى تغاسة اليأس من الموروث والأحباط من المكتسب. راوية يراودها هذا الحلم الذى تتخلله الفراشة الزرقاء القادمة من فضاءات الأمل لتقول لها :(يا حمقاء لتطيرى أرمى بهذا الحنين إلى البحر) ص ١٥٦ لذلك فكرت راوية فى الانتحار رغم حبها الشديد للحياة. لكنها لم تفتش يوماً عن حل فردى كما فعلت زميلتها فى السكن الجامعى (علية الاذربيجانية) التى وجدت - المخرج - فى الزواج والإنجاب تحت عباءة الشرع الدينى المؤدلج ثم

سفرها للعمل فى السعودية مع زوجها د. رضوان.

البحث عن الإنتماء

الارتباط الحى بين راوية وزميلها الفلسطينى اليساري، يوازى ارتباط جيل بقضية لازالت ساخنة .. لن تنسى مهما حاولوا تسكينها (بدولة غزة - أريحا - المسخ) ص ١٢٤ فهى مازالت بوصلة الانتماء نهتدى بدماء ثوارها عندما تغيب نجومنا.

ماجد زهوان الفلسطينى المنفى الشديد الانتماء (لوطن لم يعش فيه أو يعرفه) ص ٣١ المكابر على جراحه وظروفه الخاصة، الرافض للسلطة والمطالب بالتغيير الثوري، بعد تخرجه فى الجامعة فى التسعينيات غادر إلى قبرص ليعمل فى مكتب منظمة التحرير الفلسطينية. لجأت إليه راوية بعد أن ضاقت بها السبل فى بيت يسيطر عليه الأخ المدجج بالسلاح والفرمانات، طردت ثم أعادتها الجدة، إلى أن جاء اليوم الفصل وناقشت أخاها الضابط فرد عليها بطلقة من مسدسه كادت تقتلها.

رباط الحميمية الوهاج ونور الحب المطلق جعلا راوية وماجد (يطلقا طيور الروح والجسد والمرح النفسى حتى الأقاصي) ص ١٢٣ مع أنهما حسب قول راوية (غريبين فى الزمن . شبنة منبوذين خارج تخوم القبيلة . ملعونين فى عرف الشرائع وسنن الأخلاق التى استنت فى غيابنا..) ص١٤٦.

راوية تؤرقها رغبتان كامنتان - منذ اعتقال والدها - التدمير واللا انتماء. (أين تكمن جذورى ... أتوه بين الموروث والمكتسب. ثم هذا الحنين والزوغان يبلبلنى فأقع فى الاضطراب والفوضي. جيلنا، هذا السائر على حد السكين هو الضحية أم الأمل القادم؟) ص١٤٥ أما ماجد فكان يرى (أن الدماء وحدها التى تضىء الآن) ص١٤٦ فى آخر ليلة له أشعل النيران بطريقة احتفالية بهيجة، مجنوناً بحب الحياة/ الحرية/ المرأة، راقصاً رقصة العشق الأخيرة، معلناً (هذه النار احتفاء براوية طفلة الفجر) ص ١٦٦ مسراً فى أذنها: (نحن لن نفترق سوى بالموت).ص ١٦٦ فى اليوم التالى فجر نفسه داخل السفارة الإسرائيلية فى نيقوسيا فى الذكرى الثانية عشرة لاغتيال ماجد أبو شرار(٢) . تاركاً لها وصيته - المفاجأة: - (... وحده الدم الآن يكسر ناب الوحش.. كونى قوية وشامخة يا راوية...) ص ١٧٦. شعشعة الدم المقاوم وحدها تفصد القيح وتحولنا إلى نجوم تصد الظلام. ماجد زهوان خط قدره ودمجه بانتمائه لتحرير الأرض. أما راوية المصدومة، المخزونة، المفزوعة من توحش الوحدة والفقد تعود إليها فراشتها الزرقاء (الأمل) قائلة لها: (أيتها الحمقاء طيرى هجاماتك الحزينة ونبوءاتك السوداء على جناح طائرة من ورق وارمها فى لج البحر.)ص١٦٦

راوية الرمز

(راوية الجميلة كالبحر لكنها الرمل الفار من فرج الأصابع) ص ٢٨ راوية ابنة الفجر لا تمثل جيلاً من الأجيال فحسب أو فتاة فى عائلة شرقية عربية نزعت عن نفسها شرانق الموروث والمفروض والمطلوب.

راوية زهرة شموس الغجر – بمعنى آخر – الرمز / الحرية – التى تتعرض للقسر للطرد للتكميم وأحياناً للقتل. فإن غادرت أو أقصيت فهى لا محالة عائدة إلينا من منفذ ما: لم يحتملها أبوها بعد ارتداده وتبرأ منها ومن دمها بعد رحيلها. وعندما ضربها أخوها الضابط بعنف ولطمها بالحائط صاحت به الجدة :(أهى يهودية احتلت بيتك وأرضك لتقتلها؟ هى من لحمنا ودمنا ثأرك ليس هنا) ص١١٢. قبل سفرها إلى قبرص فى الميناء عند الوداع قالت لها أمها الغجرية :(أنت يا ابنتى من سلالة الريح وصفاء الينابيع) ١٧٣ . ألم يقل لها ماجد زهوان مرة (حين يشرد نجم نحو نجم آخر هل يتزلزل الكون؟).

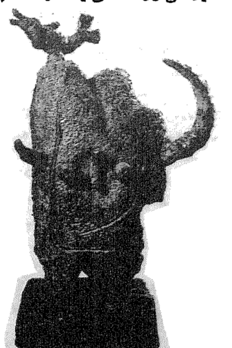
راوية الحرية التى قطعت حبل الدم بموسى حادة . كرهت السلطة الأحادية ، لم تحب أو شحة القضاة السوداء ولا ثياب العسكريين المرقطة. قال ماجد زهوان محتفلاً بحريته فى ليلته الأخيرة:

(هذه النار احتفاء براوية.. حبيبتى وكنزى وكفنى) ص ١٦٦ ومن تكون حبيبة الفدائى الفلسطينى وكنزه وكفنه (الشهيد يكفن بالراية) سوى تلك التى غنت بها ف.....

يا حرية
يا زهرة نارية
يا طفلة وحشية
يا حرية

الهوامش:

١ – شموس الغجر – رواية لحيدر حيدر – صدرت ١٩٩٧ عن دار ورد – سورية
٢ – الشهيد "ماجد أبو شرار قائد سياسى وعسكرى فى منظمة التحرير الفلسطينية (فتح) اغتيل فى روما على يد الموساد الإسرائيلى – ١٩٨٢.







أسمهان : صوت أميرة

غادة نبيل

- «وماذا سيقول الناس وهم يرون الأميرة زوجة الأمير تغنى؟».
- «سيقولون إن أسمهان المغنية تركت الإمارة من أجل الغناء».

لم يكن فؤاد الأطرش الأخ الأكبر لآمال (أو إميلى كما كانوا يدللونها فى جبل الدروز) بقادر على كبح الفرسة.

وأنا عندما قرأت بعض ما كتبه المؤرخون الموسيقيون المصريون والعرب فى صوتها.. وقرأت عنها ما يشبه السيرة المروية بألسنة مختلفة لأناس تباينت مواقعهم منها وعلاقاتهم بها وعلاقاتها هى بهم، تمكنت من تكوين - أو هو تكون رغما عنى - إحساس بأن الفنانة التى أعاود المرة تلو الأخرى مشاهدة فيلمها الثانى والأخير «غرام وانتقام» لأسمع صوتها وأغانيها ذات الجمال الذى لا تجود به البشرية عليك إلا كل بضعة قرون.. إن حدث.. كانت فنانة طيبة.. فعلا طيبة، نزقة نعم.. وظاهريا قاسية فى بعض الأحايين خاصة على من أحبوها، إذ لم تحب رجلا ضعيفا بينما أحبها - لاغترافها الشره من الحياة وجاذبيتها وروعة صوتها - الكثيرون.. لكنها مع كل ما كانته وما فعلته بنفسها إسرافا وقسوة وهى من عرف عنها أصدقاؤها وعلى رأسهم محمد التابعى الصحفى الكبير أنها لم تحب فى حياتها ربما إلا أحمد حسنين باشا رئيس الديوان الملكى، وأخطر من كان يتحكم فى خيوط اللعبة السياسية فى زمانه.. وزوج الملكة نازلى عرفيا بأمر الملك وبالإكراه والمناورات (منها). كانت رغم انخراطها فى

المخابرات البريطانية مرة ثم تقربها من الفرنسيين إبان بدايات الجنرال ديجول مثل محاولة انضمامها للمخابرات الألمانية.. وتعرضها للاغتيال قبل حادثة غرقها المفاجئ فى ترعة الساحل عام ١٩٤٤ قبل اكتمال «غرام وانتقام» ومحاولاتها العديدة للانتحار وهى فى مصر أو مع زوجها الأمير حسن بعد كل مرة تضطر للعودة إليه حتى دكه الحزن وإهانة كراهيتها له ونفورها حتى من محبته واحتماله لها.. مع كل الأذى الذى كان المحيطون بها يحسون أنه ينالهم فقط بمعرفتها.. مع كل الضباط الإنجليز الذين حكت الكتب عن فواصل من مغامراتها العابرة معهم واستغلالها لمشاعر هذا أو ذاك لتحقيق مآرب.. كانت امرأة انعقدت بوصلتها على الأسى.. ربما حدست أنها أسطورة وكانت. كما قال فيها المقربون. تحب كل ما هو جيد وجميل ومتقن.. الشراب الجيد، الطعام الجيد، الملابس الجيدة الرفيعة، الموسيقى الجيدة، الزهور الفاخرة والعطر الجميل.

محير أن تكتب عن شخص أحببته ولم تعرفه. الحيرة تكون أكثر عندما تقرأ عنه ممن أوغلوا فيه حبا وتناهشتهم مواقف متباينة إزاء حقيقته حتى وهم يحاكمون أنفسهم. أعنى أن آراء مصطفى أمين فى أسمهان طبعا ستختلف عن صحفى أحبها بالفعل وهو محمد التابعى، كما قال عنه أحد زملاء مهنته بعد ذلك، وحتى آراء محمد التابعى الصديق/ الحبيب الذى حاول أن يظل وفيا للدور الأول لأن المحبوبة لم ترد الدور الثانى كانت محكومة بمنطقة تلاشى الخطوط وسيادة غبشة الظلال مابين المنطقتين.. لذا عندما يحاكم مثله إرادتها الضعيفة من باب التحقير، يسرع الحبيب فيه والصحفى الموضوعى أو الذى يحب أن يرى نفسه هكذا، فيقول مثلا لنفسه: «وأنا كنت أقسمت ألا أراها وها أنا أعود كما طلبت منى لأقابلها فى عيد ميلادها ونحتفل به فى القدس فأين الإرادة من هذا».

حتى الأخ الأكبر .. وبعض الحكايات عن أسمهان فى الكتب التى تعرض لسيرتها، تورد بعض رواياته عن مواقف مختلفة لها نشك فيه.. وفيها. الأخ الذى لن نقول إن المؤرخين قالوا فيه: «إنه كان ناعم الملمس والغاية عنده تبرر الوسيلة»، فربما الحيدة غائبة هنا بشكل ما وإنما الأخ الذى يضرب أخته ويقسو عندما تسهر حتى الرابعة فجرا كل يوم لتشرب مع الصحاب فى سفح الهرم، فتبيت أحيانا على السلالم أمام منزل الأسرة (أحيانا كانوا يفتحون) أو يضطرها للجوء لأحد الأصدقاء الرجال تنام فى بيتهم تجنبا لبطشه وينكرونها لحمايتها.

الأخ الذى يحتجز وثيقة طلاق أخته ليمنعها من الزواج.. رغم تعدد زيجاتها.. وعلاقاتها غير الرسمية أيضا.. لأن «الدرزية لا يجب أن تتزوج إلا درزى»، ويزوجها عنوة واحتيالا ولا يوافق على رجوعها لزوجها الأول. أيا ما كانت دوافعها (التأثر من تردى سمعتها فى الأوساط الأرستقراطية حيث استاءت من نظر الأميرات لها كأرتيست تقف أمامهن بفرقتها أو تجوب النجوع فى المحافظات وأفراح الأرياف لتعول نفسها وتسهم فى الإنفاق على أسرتها، أو بأمر المخابرات البريطانية ذات مرة).. الأخ الذى لا يوافق على هذا لأن عودة المطلقة لمطلقها حرام فى العقيدة الدرزية.. وتلوذ أخته بالأخ الأصغر تشكو كل هذه القساوة والحرص على اللائق عندما كادت تجن فى الشام من سماع اسطوانات فريد وأم كلثوم وهى زوجة وأم . غائبة . كيف تفعل متمردة.. أمام كل هذا؟

«إنها فنانة وأنا أفهمها لأننى فنان».. فريد كان الحنون.

حتى علياء المنذر الأطرش الفنانة والأم لم تستطع أن تفعل شيئا تمسح به ذلك الهاجس لدى أسمهان أنها ستموت مبكرا كما كانت تردد لأصدقائها. كان الجرى لأقرب زجاجة ويسكى - تشربه كالماء كما قالوا عنها - والبكاء عندما تتعرض لإهانة.. ولو كانت قد سعت لها.. لكن الطيبة الى تستشعرها وأنت تقرأ عن هذه السيدة هى التى كانت تجعلها «تغفر».. لعله المعيار الأكبر الدال لأنها كانت تعود إلى من أهانها تلتمس قربه وحسن ظنه وأشياء كثيرة منها مساعدته و«تبلع» غلطه فيها لأنها لا تستغنى إلا عمن «تختار» الاستغناء عنهم. الاختيار كلمة مفتاح إن أردت الاقتراب من فهم الشخصية التى وصفها من أحبوها بأنها «معقدة».

بكل بساطة كانت صاحبة الاسم (أطلقه عليها داود حسنى) الأعجمى الذى عرفت بها أشهر مغنية للعجم فى زمانها تريد - دائما وفقط - أن تفعل ما تشاء عندما تشاء، جموح تلعب بالحب (لا ننسى موقف التابعى الملتبس حتى وإن لم يكن الموقف المتأثر بعدم مبادلتها مشاعره التى كادت تصل به للزواج منها وأدت إلى رشوته لخادمها وسائقها وصديقاتها ليأتين له بأخبارها وكن يخدعنه بالاتفاق معها!). حتى ليقول التابعى مثلا إنها كانت ضنينة بمشاعرها لا تسلم قيادها لمخلوق تأخذ ما تستطيع من العواطف وتحس أن لا وقت أمامها للحب.

ولا أريد أن أبدل انحيازا بانحياز.. لأنى لا يمكن أن أدافع عن إنسان بشفاعة صوته. أم يمكن؟

لعل الغافر لأسمهان فى كل ما كانت تمتصه من الآخرين حتى الجلد هو أنها لم تكن سعيدة.. وأيضا لنكن منصفين.. لم يكن الشبق للسعادة يقوم على تكوينها.. لا بحبها للمغامرة الذى يفترض أنه كان من بواعث قبولها التجنيد فى المخابرات البريطانية، ولا بنهمها للحصول على حب الآخرين، لأن هذا لم يكن دائما مصحوبا بدفء أو أمان.. على العكس فى حالة أحمد حسنين باشا، وفى نهاية عمرها أحمد سالم (تزوجت من أحمد بدرخان ولكن عرفيا مدة أربعين يوما، وقامت القيامة فى مصر والداخلية المصرية) كانت المحبة مجلبة للأعاصير. أول طفلة حملت بها - ابنتها الوحيدة وتدعى كاميليا - لم تكن ترغبها. كانت تريد إجهاضها لأنها فى ظنى كانت تصورا لسجنها مع زوج لم تختره.. ورمزا حيا على حرمانها من الغناء.. والطفل الآخر الذى حملت به كان من أحمد سالم.. فرحت لأنه ثمرة حب لكن ذلك أيضا لم يدم عندما بدأت الشكوك المتبادلة والضغوط الحكومية عليه لتطليقها كشرط لدخولها مصر من القدس، حيث تزوجا وحصولها على تأشيرة واستمرار إقامتها معه رغم الطلاق القانونى لأنه كان تحت ضغط وتغريدها فى كوخها الريفى بلا مساحيق وهى تساعد الطاهية فى الطعام.

ثم بدأ الشك.. شك أحمد سالم أنها تزوجته لتحصل على الجنسية المصرية وشكه فيها عندما عادت لأحمد حسنين وعاودت السهر وجره إليه حتى اضطر ليسأل غريمه ماذا تفعل فى بيته، فإن أخبره مثلا أنها كانت تأخذ رأيه فى أغانى فيلمها «غرام وانتقام» يكون ردها الصفعة أنها تعرف أحمد حسنين قبله وليست على استعداد لأن تفقد أصدقاءها بسببه و«مش عاجبك طلقنى»! ونظرا لأنه ماكنش عاجبه، ولم يستطع تطليقها، كان يلجأ للانتحار فى كل مرة تطلب الطلاق!

فأى كم من التعاسة المشعة هذا؟ التابعى مثلا احتاج أن يتألم جيدا وينهزم مرات قبل أن يفهم شخصية كهذه ويتقبلها.. ثم احتاج الكثير كى يبعد.

لن يفلح الكلام بدون أمثلة، لذا أتهيأ لسرد بعضها قبل أن نبدأ حديث الفن.. فى مرة طلبت أسمهان من التابعى زيارتها فى مسكنها من بعد انقطاع، وكانت قد أنفقت كل مليم لديها. كما يؤكد المؤرخون - فى تأثيث منزل الزوجية الكائن بعمارة الإيموبيليا بشارع شريف، ومرضت عقب طلاقها من الرقيق المتدين صاحب التعليم الباريسى أحمد بدرخان، والذى كان لطلبها المفاجئ منه أن يتزوجها عقب انتهاء تصوير فيلم «انتصار الشباب» وتأثره بمظهرها التعس طوال التصوير دلالة على جرأة وغرابة وابتعاد أصيل عن المتعارفات.

ورغم أنها لزمت الفراش تحرج التابعى من زيارتها فيما كان يعتبره - لازال - منزل الزوجية وظنها تحتاج بعض المال فبعث إليها بمظروف بداخله مبلغ ما مرفق مع اعتذار عن الزيارة. وردت أسمهان إليه خطابه بكل ما فيه وكتبت على ظهره: «كنت أريد فقط أن أراك فلم تتنازل وأشكرك».

بعد هذا عرف التابعى أنها لم تكن تجد ثمن الدواء فى محنتها الصحية النفسية هذه عقب الطلاق، بل وتم قطع الكهرباء عن شقتها لأنها لم تكن تملك ثمن تسديد الفاتورة وتعاون خادمان عندها على التكفل بثمن الدواء سرا ثم أخبراه بعد أن شفيت، ولما عاتبها لأنها لم تلجأ لصداقته كانت بسيطة وزاهدة الكبرياء: «تكفينى صداقتك ثم أنا لم أعتد أن أمد يدى لأحد بالسؤال».

نفهم هذا ونستوثق منه طوال تاريخها.. وهى التى كانت تدمن الجلوس إلى موائد القمار بميناهاوس تقامر بكل الأساور والأقراط التى ترتديها وحتى بالفراء على كتفيها أحيانا.. بل كانت فى وقت ما ترتدى حليا من الزجاج وتحرص على أناقتها بفستانين أو ثلاثة فحسب.. وتعرضت للحجز على ملابسها مرة فى أحد فنادق القدس لأنها كانت مفلسة.. الحاجة للمال لم تذلها، حتى عندما كانت تحس هى بهذا.

وأقصد بالذل قبول الإهانة.. يعنى حتى عندما قبلت حفلة غنائية عرضها عليها متعهد حفلات فى رأس البر وأثر هدير الأمواج على مسامع الجمهور الذى كان أكثره قد سكر وجرحوها بالكلام وتفضيل سماع أم كلثوم وليلى مراد بالراديو، وانسحب الجميع ويكت من ألم الاضطرار للغناء لسكارى وامتهان حنجرتها.. حتى هذا كان يتوازن دائما مع جلالة الاستغناء عندما طرب لصوتها أحد كبار الأمراء العرب مرة واستخفه الطرب فقام ورقص ثم أهداها سيارة «لنكولن» تركتها لأحد أقاربها.

أسمهان كانت تغنى لأميرات البيت المالك بالفرنسية لأنهن يفهمنها أكثر من العربية، ولا تقبل منهن مالا رغم الحاجة، وتتكفل بنفقات الفرقة الموسيقية خوفا من الطرد من مصر، كما يقول فؤاد الأطرش (بلا محبة واضحة فى الكلمات)، أى لهدف أهم لديها من المال، لكنها كانت تملك بجسارة الأميرات الحقيقيات أن ترفض الغناء فى حفل خاص بقصر صديقتها الأميرة شويكار لقاء خمسمائة جنيه، وليس فى جيبها سوى ثلاثة جنيهات وسبعون قرشا تجلس بها مع الموسيقار أحمد الحفناوى فى كازينو الحمام بالجيزة. الأميرة شويكار أيضا كانت حماة أحد حسنين، «عايزانى أروح وأقف أغنى قدام شوية ستات علشان إيه.. علشان ماهى أميرة.. وأنا كمان أميرة».

وكانت تتندر على خبايا رجال الدولة وهى تفضحهم سرا للتابعى الصديق:

«فلان باشا أهدانى صندوق شمبانيا ودعانى لمقابلته فى مكان كذا، لكنى لم أذهب، وفلان - الوزير السابق - دعانى لتناول العشاء معه ومع زوجته وأولاده وبينما هم حول المائدة مد الوزير يده من تحت

غطاء المائدة يحاول أن يمسك بيدى.. آه لو قدرت تنشر هذه الأخبار إذن لعرفت مصر الكثير عن زعمائها وكبرائها المشهورين!».. وتضحك.

هذه الشخصية هى من تستدين لتشترى أى شيء يبدو غير ذى قيمة للآخرين مثلا.. أو ربما لتشترى هدية. وهذا ما فشل التابعى مرة فى تصديقه.. ويبدأ مسلسل طويل من إهاناته لها.. لأنه كان يحس أنها تهين نفسها.. أو ربما تهينه دون قصد لأنها لم تحبه.. هذا هو حدسى وربما لم يفطن هو له تماما. أهدته مرة زرارين بلاتين فى عيد ميلاده.. وطبعا شكرها مؤكدا أن بوكيه ورد كان يكفى وسألها عن مصدر المال فذكرت أحد متعهدى الحفلات وعربون ٤٠ جنيها، وأخبرته ببساطتها فى اليوم التالى أنها اشترت طقم صالون بخمسة وخمسين جنيها بعد مساومات مع المحل. ويسأل التابعى الصديق والوامق عن مصدر المال وهى التى لم يكن بجيبها شيء اليوم السابق، فتقول له: «سأخبرك بالحق» وتبدأ الإهانة: «ومتى قلت الحق؟».

لم يصدقها عندما أخبرته أنها اقترضت مائة جنيه من صديقة لها وأعاد لها الهدية بعنف «لا أريد أن أرى وجهك».. وزاد بأنه لا يقبل هدية لا يعلم مصدر مالها، وظلت هى تحاول الاتصال به حتى صرخت فيه «فى ستين داهية».. وتأكد هو فيما بعد أنها لم تكن تكذب.. وعندما أغلظ لها فى القول مرة أخرى وفى سياق آخر وقفت تسد باب الشقة لتمنعه من الخروج ولتقول له: «أنا التى أمها أميرة وأبوها أمير وزوجها أمير تيجى أنت.. أنت ابن مين فى مصر؟

فيرد مستخفا: ولا أحد!

فتواصل: تيجى أنت ياللى لا هنا ولا هناك وتشتمنى؟

فيغرس فيها التابعى سكينا: أنت وعائلتك وكل أمراء الدروز بتوعكم ما يجوش شيوخ أصغر حارة عندنا فى مصر».

وتنفجر فى البكاء لأن صنيعة رد الأذى والتفكير فى المقول والانتباه للعدوان ليست أصيلة.. ويهرع إليها يقبل يدها معتذرا!! ولا يستغنى أحدهما عن الألم الذى يسببه له الآخر.

المتمرد لا يسمع لنصيحة لكن وجود الشخص الثقة الذى يستطيع من يسقط وحده فى دوامة أن يعتمد عليه كان يكفى أسمهان. هى إذن الثقة فى أن المحبة ولا سواها وراء العنف، وكان يمكن لها أن تطلب من التابعى زيارتها فى القدس وهى وحدها، أو فى إحدى هروباتها الكثيرة جدا من زوجها الأمير حسن.. وتغير الفندق لكيلا يصل إليها الزوج لكن لا تتخفى.. تتمشى وتتجول مع التابعى الذى يزورها للاحتفال بعيد الأضحى أو عيد الميلاد المجيد بناء على طلب منها.. يراهما الناس فى الشوارع ويلبيان الدعوات معا، لكنها تفلت منه وتذهب بصحبة ضباط إنجليز أو يسمع صوتها مع بعض الجنود والسكارى من السيدات بالطوابق العليا فى القصور ويقول لنفسه - كما يذكر المؤرخون لسيرتها - «إنه ليس هكذا يكون سلوك الأميرات»، ويحاول قتلها بسكين باردة:

«إنه ليس من المستحيل أن تشرق الشمس من المغرب أو تغرب من المشرق أو ينقلب الأبيض سوادا أو السواد بياضا، لكن المستحيل حقا هو أن تغيرى أخلاقك وما بنفسك وأنت قد تعيشين مائة عام تسمعين فى كل يوم وكل ساعة وكل دقيقة لفظ الكرامة دون أن تفهمى له معنى».

وتبكى وتعطى له مواعيد جديدة ولا تلتزم بها ويجدها مع غيره ويطلب طلوعها إليه وإلا سينزل

إليها! فتجيبه: «إن كنت راجل انزل.. وتشرب وتطلب الصفح وفجأة قد تخرج مصحفا صغيرا من حقيبة يدها وتقبله وتبكى ويكتشف الزوج «تمريض» التابعى لها لأسابيع فى غرفة الفندق بالقدس ويكسر درج مكتبها ويجد رسائله من بين ما يجد وتخشى هى أن «يقوصوه» - يقتلوه - وتتوق على ما يبدو للانفلات الأكبر والأخير.. من كل انفلاتاتها التى لا تشبع حتى شارفت الموت عندما قامت بطلاء وجهها وكفيها بالأسود لتهرب من سوريا للقدس مع الأمير فاعور أحد أمراء البادية أثناء عملها بالمخابرات البريطانية.. طوال ليلة وبعض يوم على ظهر حصان تسجل فيها كل ما تراه من تجمعات للجند وأوكار المدافع.. وتكافأ بأكثر من قصر فى بيروت، وأجنحة خاصة فى فندق الشرق بدمشق، والجناح الملكى فى فندق الملك داود بفلسطين خلاف قصر زوجها بالسويداء والحراس الخاصين الذين يمنح لها الإنجليز حق اختيارهم من الأشداء وهى التى كانت تعلم أسماء كل زعماء الجبل قبل أن يذكرهم الإنجليز أمامها بصفتهم أبناء عشيرتها.

تفكر أسمهان أن طرد قوات الفيشى الموالية للألمان والمحور إبان الحرب من سوريا ولبنان هو تمهيد للاستقلال الحقيقى ثم تجد أنها ورطت نفسها وشعبها مع الإنجليز الذين يهدفون إلى تقسيم العالم العربى إلى دويلات من السنة والشيعة والدروز وإعادة لبنان وجبل الدروز بالذات لفرنسا الحرة بزعامة ديجول. كانت تقضى الليالى مع بعض الضباط الإنجليز، وحدود العلاقة من الصعب الخوض فيها، لكن بعضهم كان يعاقب بالنقل إلى كينيا! عندما لا يصدع لأوامر الابتعاد عنها!! ورغم ذلك يذكر ضابط إنجليزى عاشق لها هو نيكولاس فات أنها لم تكن تسعى إلى الجنس وإنما للحصول على الإعجاب وأن أنوثتها كانت طاغية.

وأتذكر شكل قوام أسمهان بسرعة من الفيلم الوحيد الذى حفظته لها من كثرة المشاهدة «غرام وانتقام»، أولا أجد العنوان اختصارا لعمر ولكيفية ومنهج.. لم تكن ساحرة الجمال ولا كان جسمها جميلا أو مغريا فيما يتبدى، لكنى أعرف أن الأنوثة روح وإحساس زاه ومشتعل لدى المرأة بأنها «الجميلة».. ودونها نون النسوة.. ثم إن لقدرة الإغواء والإحساس بالقوة المتحكمة الناجمة عنها ما يغذى هذا كله ويجلوه أكثر ويرى بعض المستشهد بهم فى الكتب التى قرأتها عن أسمهان أن عينيها كانتا كل شىء وأنها كانت تعرف كيف تستخدمهما وقتما تريد.

ثم إنها كانت غنية.. (أى لم تكن سندريلا حتى عندما كانت مفسلة) وصداحة الصوت وحرة كبراق.. رفضت أن تحيا مع أمها وإخوتها عقب الطلاق.. وحاولت أن «تعُب» من الحياة عبا.. وربما كان حسنا أن فعلت.. بمعنى ما.. هى الوحيدة التى كانت تملك بصيرة استشراف أن عمرها فعلا سيكون قصيرا.. ومن أسرة حاكمة يمثل عميدها (والد أسمهان فهد الأطرش) طائفته فى المنطقة ويترك أسرته لينضم إلى الحركة الوطنية المقاومة للفرنسيين.

ولاشك - كما تذكر المراجع التى وقعت فى يدى - أن كل من كان يعرف انحدارها من عائلة سلطان باشا الأطرش والأطارشة الحاكمين فى جبل الدروز كان يحيطها بمظاهر التكريم والاحترام، لذلك كان من اليسير - نفسيا - على الدائرة المحيطة بها أن تنظر لها بإكبار عندما أتت الأم بالأطفال الثلاثة فى قطار فلسطين ونزلت فى القنطرة ودخلت مصر بذكر اسم سعد زغلول لتقيم فى شقة من غرفتين بستين قرشا وتلحق أولادها بالمدارس الفرنسية بالمجان فى مصر، ويضطر فؤاد لترك المدرسة ليعمل

فى مصنع أسنان ثم يلتحق فريد بمحل اسمه «بلاتشى».. متجر مشهور فى الموسكى بمرتب ثلاثة جنيهات فى الشهر نظير حمل البضائع للزبائن على دراجة صغيرة، حتى تمس حياة العائلة المغتربة عصا السحر كما فى حكايا الأطفال السحرية من نوع «الجمال النائم» و«سندريللا».

فيطرق باب الأسرة يوما موظف من الجامعة الأمريكية يدعو الأم وأولادها لمقابلة البارون إيكرين المليونير الأمريكى الذى كان معجبا بثورة الدروز وصمود الأطارشة ضد الفرنسيين ويمد حركة الدروز بالمال والسلاح ويقرر مساعدة الأسرة بمبلغ مائة دولار شهريا، وتغنى الأم وتعزف على العود فى منزلها.. وتبدأ أسمهان فى تسجيل أولى اسطواناتها وهى بعد تلميذة بمدرسة الراهبات. تجلس تتوسل لأم كلثوم كلما زارت هذه عائلتها، طفلة على السجادة تطلب منها غناء.. يكتشفها محمود صبح وهو يسمعها مصادفة هو والقصبجى تغنى أغنية أم كلثوم «سكت والدمع تكلم» (كلمات رامى وتلحين القصبجى) وتنبأ لها محمود صبح وهو يربت على رأسها أن سيكون لها شأن كبير. ويدعوها عبدالوهاب إلى قصر السيدة زبيدة شهاب.. لقاء تاريخى شهده كامل إبراهيم أشهر عازفى القانون فى عصره. غنت أسمهان يومها موالا لبنانيا لمطرب اسمه فرج الله بيضا (عائلة بيضا اللبنانية كانت تملك شركة بيضافون التى تعاقدت معها بعد شركة كولومبيا للاسطوانات ويقرضونها أحيانا «تحت الحساب»).. كان الموال مرثية من فرج الله بيضا لوفاة شقيقه المتوفى فجأة:

وأنشدت:

أنا والنار ترقد بقلبى من فرق الخىّ

والحبل منى انقطع فص العضم والخى

قالوا اتصبر حبيبك قلت أنا وحداى

ويلى من الفرقة ويل خدنى معاك ياخىّ

وبكى الحضور.. ومعهم عازف القانون.

لكن ربما مزيج الفن والإمارة كانا رخصة إعفاء من أشياء كثيرة بل وكثيرة جدا.

طلعت حرب باشا الاقتصادى الكبير كان ينظر لأسمهان كابنة كما تفيد المراجع. ففى مرة طلبت منه الإعداد لوليمة يحضرها الكبار وحددت هى الأسماء(!) لأنها «مشتاقة للكبيبة الشامى وورق العنب وبامية الطاجن». وعندما جاء الجميع وأعدت الوليمة فى قصره غابت. واتصل الرجل بأخيها فؤاد يسأل عن «المجنونة»، ويخرج أخيها يبحث عنها ويتذكر أنها ذكرت صديقة ما فيذهب فعلا هناك ويجدهما جالستين تلعبان الورق وتأكلان الطعمية بشهية، ولدى تذكرها بانتظار الباشا ومطلبها منه تقول بكل البساطة المستفزة: «أمس، هذا حدث أمس، أما اليوم فإننى أريد أن آكل الطعمية كماترى»، ليجذبها غصبا وتذهب للكبار المنتظرين فيستقبلها المضيف وأصحاب السعادة كأن لم يحدث شىء. فهل الغفران هنا لأنها أسمهان الفنانة؟ أم أسمهان الأميرة المسموح لها بترف النزق ولو بإهانة الغير وعدم التقيد بشىء، وإن كانت هى من طلبته وسعت له؟ هل كان هذا ما حمى سمعتها - فقط إلى حين وبعدها بدأ منطق عصرها ومجتمعها يجعل الكل - كما قالت للتابعى «يتكلم عنى بالحق وبالباطل.. ويعملوا من الحبة قبة».

أو.. ما هو السحرى فى شخصيات معينة لتحظى بالامتثال؟ هل هو الجمال الذى يفرض ذاته

وسلطان قوانينه.. باستغلال ضعفنا وازدواجنا وأشياء أخرى من هذا القبيل ويفاخر باستغنائه حتى عن الإطراء.. فريدا لا يستبدل ويهزنا بعمق.. لا ينبع منا ولا يمكن أن نرد عليه أو نمسه بسوء أو نعيد له شيئا مما منحنا.. الجميل ذلك الذى لا ينتظر أبدا ولا يحتاج يوما أن نقول له: «كم أنت جميل!».

أم أن الأبهة.. ما يحيط بالموضوع الجمالى وما نعرفه عنه دائما دائما يتدخلان؟ وإذا «استغل» الجميل ذلك الانبهار به وأمعن.. أيظل جميلا؟ هل نحاكم أخلاقه بأخلاقنا؟ أم ثمة لحظة تكف فيها الفلسفة؟ أليس من درجات وأنواع للجمال؟

إمتى حتعرف إمتى
إنى بأحبك أنت
إمتى حتعرف إنى بأحبك
أنت أنت أنت
إمتى إمتى حتعرف إمتى
إمتى حتعرف

لا يوم عطفت عليا
ولا أنت سائل فيا
ولإمتى حتحير بالى
وتزود همى

يااللى غرامك فى خيالى
يااللى غرامك فى خيالى
وف روحى ودمى
إمتى حتعرف إمتى
إنى بأحبك أنت
إمتى حتعرف إنى بأحبك
أنت أنت أنت
إمتى إمتى حتعرف إمتى
إمتى حتعرف

* * *

هى غنت الموال أو المواليا ـ كما يقال له ـ مثل أكثر عظماء الطرب فى زمانها.. نادرة الشامية وصالح عبدالحى وأم كلثوم وفريد وعبدالوهاب وعبدالغنى السيد وعبدالمطلب، وغنت الأغنية الشعبية الممزوجة بقالب المواليا فى رائعتها «ياديرتى مالك علينا لوم».. وغنت الديالوج مع فريد فى فيلم «انتصار الشباب»،وغنت على إيقاعات الفوكس تروت فى «ياحبيبى تعالى الحقنى شوف اللى

جرالى» من تلحين مدحت عاصم، واعتمد فريد على ما يقال له إيقاع الباسودويل الأسبانى فى الكثير من ألحانه لأخته فى «انتصار الشباب»، وغنت الأغنية الراقصة التى مال فيها أكثر الملحنين المصريين ناحية إيقاع الفالس الذى يعتمد على مقياس ثلاثى بسيط أو بعض المقاييس المركبة المنبثقة عن ذلك المقياس (إمتى حتعرف إمتى).. باختصار أبدعت أسمهان بصوت الكونترالتو فى أفانين علم الغناء الغربى (صولفيج) التى تجلت فى رائعة القصبجى مونولوج تغريد البلابل المعروف باسم «ياطيور».

بالمقارنة مع أم كلثوم كانت السورية الفرنسية (كما كان مدونا فى خانة الجنسية بجواز سفرها) التى اسمها أسمهان من عائلة حزينة الصوت.. فريد كان آسرا فى هذه الخصيصة.. الطبيعة كلها كانت فى صوتها وجسارة منح الملحنين حق التجديد التى جعلت أم كلثوم تخسر أكثر من لحن للقصبجى والسنباطى لأسمهان ثم تعاقبهما وتحاول وقف تلحينها عليها هى متى تنجح الأغنية الأسمهانية ويجعل أم كلثوم بتهديدها للقصبجى مرة بالطرد من تختها لولا تضامن أفراد التخت معه وقصر السنباطى الذى لم يحتمل ثوراتها عليه لألحانه على أسمهان لفترة طويلة (حديث عينين) و(هل يتم البان) للقصبجى، ثم (اسقنيها بأبى أنت وأمى) والأخيرة من شعر الأخطل الصغير و(ليت للبراق عينا).. كانت أسمهان بهذه وغيرها قد بدأت تهز عرش أم كلثوم التى وقف فنها لوقت طويل - وخوفا من التجديد وتصدى الملحنين لأغنية العشرينيات المترهلة فنيا - على تطريب زكريا أحمد بالذات.

البحاثة والموسيقى الكبير بيلا بارتوك كان يقول: «إن أى مغنٍ أو مطرب إذا أراد أن يؤدى لحنا ما فى بيئة غير بيئة اللحن الأصيلة، فإن المطرب أو المغنى يكيف اللحن المذكور وفق البيئة الموجود فيها، وبذلك يفقد اللحن كثيرا من سماته الأصيلة، ويكتسب بالتالى صفات جديدة هى صفات البيئة الجديدة».

فريد نجح فى هذا إلى حد بعيد خاصة مع الألحان التى وضعها لأخته لأنه كان يحفظ الكثير من الغناء الشعبى السورى واستطاع صهر الموسيقى الشعبية الشامية - وإن لألحان أصلية لغيره مثل الفنان السورى مصطفى اللبابيدى - فى التراث الموسيقى المصرى. فعلها فى موال «ياديرتى» والموال الجبلى الشامى كان يستهل عادة بكلمة أوف «نلحظه فى «ياديرتى»» عوضا عن كلمة «ياليل» فى مصر، وشجعه هذا على نقل الكثير غيره مثل «ياريتنى طير لطير حواليك».. واستطاعت أسمهان رغم ما يصفه المتخصصون فى علم الأصوات بالتفريد أو العرض الصوتى الحر (العرض الصوتى يقولون كالعرض الموسيقى الذى يعنى انفراد العازف مثلا فى التخت بالعزف وحده دونا عن سائر العازفين فيرتجل ويصول بين المقامات.. هذا العرض إما حر أو مقيد) استطاعت أن تتقن العرض الصوتى الحر بتأثير بيئتها الجبلية وتدخل بصوتها أيضا ما يصفونه بالعرض الصوتى المقيد ضمن مناطق رائعة الرهافة والارتقاء وشديدة الشاعرية.. وكان السنباطى يخاف من ثقافتها الفنية وهى من تعلمت العزف على العود من داود حسنى ولقنها الشيخ زكريا أحمد أصول الإلقاء الغنائى وحفظها التراث فريد غصن، بينما تكفل القصبجى بالمقامات والانتقال بينها.. يخاف عليها من ثقافتها أن تنزلق إلى مقامات موسيقية فى بعض الألحان تعجز معها عن العودة للمقام الأصلى.

لكن كانت لها الحنجرة طيعة.. والصوت مزيج من «صوت المرأة وصوت الكمان وصوت الناى وصوت الأبوا وصوت الحمامة المطوقة..». هكذا يرى كمال النجمى، وأزيد أنا كمستمعة فأقول كان صوتها



شديد الأنوثة.. شديد الإمتاع.. شديد الخصوبة والقوة.. شديد الإغواء.. لولا الانطفاء الشهبى اللازم فى حياة كل أصيل، مثلها فى هذا مثل سيد درويش (وكلاهما استهلك نفسه بقساوة ليحرمنا منه.. لكن ليس مبكرا كما فى التوهج الشهبى اللازم لأمثالهما) لربما تمتعنا أكثر.. وتألمت هى مدة أطول.. وأهانت حنجرتها أكثر بالسهر المتواصل والشراب ولتلفت الرئة الأخرى لديها مثل الرئة اليمنى.

بشارة الخورى (الأخطل الصغير) رثاها عندما غرقت بقصيدة بديعة قال فى أحد أبياتها:

أضاع جبريل من قيثاره وترا

فى ليلة ضل فيها نجمه الهادى

المراجع :

(١) سعيد أبو العينين: «أسمهان لعبة الحب والمخابرات» ـ كتاب اليوم ـ صادر عن دار أخبار اليوم ـ عدد سبتمبر ١٩٩٦.

(٢) صميم الشريف: «الأغنية العربية» ـ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى ـ دمشق ١٩٨١.

(٣) كمال النجمى: «الغناء المصرى: مطربون ومستمعون» ـ كتاب الهلال ـ ١٩٩٣.

ر رسالة

الشعر والتصوف

عرض:
محمد سعد شحاتة

يقول المؤلف – د. إبراهيم محمد منصور – فى تصديره "هذه الدراسة محاولة لوضع لبنة فى بناء أصول الشعر العربى المعاصر التى امتدت وتشابكت وانتجت فروعاً تطاولت وتشعبت كذلك، وإذا كان بعض الشعراء يتوهم أنه خاصم أصوله القريبة بل آباءه الأقربين حتى قال قائلهم – يقصد حلمى سالم:

هل عاد لائقاً لمثلى أن يقول:
"صافية أراك يا حبيبتى كأنما كبرت خارج الزمن؟"
عهد من الغناء فات.

فما بالنا بجذورهم الممتدة في الزمن حتى امرىء القيس؟"

وهو يطرح هذا السؤال مدخلاً لدراسته التى كانت فى الأصل أطروحته لنيل درجة الدكتوراه فى الآداب بجامعة طنطا عام ١٩٩٦م.

وقد جعل دراسته تسعة فصول:

الأول بعنوان: الفلسفة الصوفية، ودرس فيه حدود الصوفية: تعريفها، الصوفية الدينية، الصوفية فى الغرب، الصوفية والفلسفة، الصوفية والشعر، التراث الصوفي، الصوفية فى المشرق الإسلامي.

ثم درس أقانيم الصوفية الثلاثة : الله – العالم – الإنسان، من خلال مباحث: إله الصوفية، الحلاج والنفرى وابن الفارض، الحلول والفناء ، وحدة الشهود، ثم

وحدة الوجود عند ابن عربي.

ودار المبحث الثالث حول: ظاهرة الحب الإلهى فدرس فيه:

الحب الإلهى والمعرفة، العشق والكون، الأنثى رمز صوفي، الأوصاف الحسية فى الغزل الصوفي، الحب الصوفى فى المسيحية والإسلام.

أما المبحث الرابع: فكان حول الرمز الصوفي: قدم له بتمهيد حول مفهوم: الرمز – رمز المرأة – رمز الخمر – صورة الإنسان الكامل – صورة الخضر – ورمز الحروف عند الصوفيين باعتبار الحروف "هى البهاء وهى أصل الأشياء فى أول خلقتها ومنها تآلب الأمر وظهر الملك" أو كما يقول ابن عربى "الحروف أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون وفيهم رسل من جنسهم ولهم أسماء من حيث هم ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقتنا، وعالم الحروف أفصح العالم لساناً وأوضحه بياناً، وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف فى العرف".

ويصل إلى دلالة خاصة لرمز الحرف احتفى بها النفرى إذ يقول: "ولا تحمل رمزية الحروف إيحاءات ولا استعارات ولا صوراً شعرية وقد يكون استعمال النفرى لرمزية الحروف استثناء من ذلك فهو قد حمل رموز الحروف إيحاءات جعلتها حبلى بمعان عميقة وخيال رحب استفاد منها الشعراء المعاصرون كثيراً يقول النفري: وقال لى الحرف يسرى حيث القصد: جيم جنة، جيم جحيم". ثم درس رمز الطبيعة عندهم باعتبار "أن العشق الإلهى هو ارتباط بجمال الحق، لذا كان تصويرهم لمجالى الطبيعة فيه تمجيد لمظاهر القدرة الإلهية وصور الجمال التى هى صورة الحق باعتبار كل ما فى الوجود إنما هو مجلى من مجالى جمال الذات المقدسة كما قال ابن الفارض:

تراه إن غاب عنى كل جارحة ... فى كل معنى لطيف رائق بهج

فى نغمة العود والناى الرخيم إذا ... تآلف بين ألحان من الهزج

وفى مسارح غزلان الخمائل فى ... برد الأصائل والأصباح فى البلج

**** أما الفصل الثانى** فدار حول: البعد الصوفى فى المذاهب الشعرية والفلسفية المعاصرة وقد درس فيه بعد المدخل، الرومنتيكية والتصوف، الوجودية، النزعة الإنسانية، الرمزية، السيريالية، ثم الحداثة، وفى هذا المبحث يستعير مقولة خالدة سعيد:

"الكتابة الحديثة هى لغة لكلية الحضور الإنسانى وكلية التجربة الإنسانية وهذا أدى إلى غياب الأغراض فى الشعر مثلاً؛ إذ صارت القصيدة لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسانية فى شموليتها كما تطلع الشعر إلى النهوض بالدينى أو الإسرارى (وليس الدين) واستعار لذلك اللغة الصوفية بما هى لغة لشمولية التجربة الإنسانية فى أبعادها جميعاً: لغة الإنسان فى بحثه عن وجهته وعن حركته المصيرية" ويصل إلى خصائص رمزية فى الحداثة تتشابه مع التصوف مثل رمزية الحروف التى تجعل التشوف إلى التصوف والغموض من أهم معانى الحداثة.

وكانت هذه إحدى نقاط ارتكاز بحثه فى دراسة الأثر الصوفى عند الشعراء المختارين في فصول دراسته اللاحقة ، كذلك فقد أشار إلى التناص باعتباره من أهم الخصائص التى تميز التجربة الشعرية الحداثية، إذ دخلت النصوص الصوفية ضمن مرجعية النصوص الشعرية الحديثة من أوسع الأبواب.

وقارىء الكتاب قد يندهش، فقد استفاض فى عرض وتحليل أثر البعد الصوفى فى الرومنتيكية والوجودية والنزعة الإنسانية والرمزية والسريالية ثم كانت معالجته للحداثة سريعة مقتضبة.

**** ومن بداية الفصل الثالث يبدأ التطبيق الفعلى فيدرس:**

محمود حسن إسماعيل (السر) : فدرس بعض رموزه مثل رمز النور ، السر، الطبيعة، النهر ، الزهرة، العشب، الناي، الطبيعة والمرأة، النفس والموت وتوصل إلى أن "محمود حسن إسماعيل كان شاعراً رومنتيكياً وكان فى بعض شعره شاعراً رمزياً وكانت أغلب رموزه صوفية ولكنه عجز عن صنع تراث متماسك لشاعر كبير حقاً وقد أخفق فى ذلك لبعده عن التركيز ولما أصاب صوره من عيوب... وقد عجزت بعض رموزه أن تكون رموزاً شعرية مكتملة لما كبلها من قيود وحدود جعلها أقرب إلى الكنايات.. والرؤية الصوفية كانت أروع فى شعره القديم منها فى شعره المتأخر برغم ميله نحو التصوف الشكلى فى مرحلته الأخيرة".

**** وخصص الفصل الرابع لدراسة:** صلاح عبد الصبور (الكلمة .. الموت)، ودرس فيه:

السوق والمعبد ، البراءة، الجبل، الموت، الحزن، أهل الخطوة، الحلاج، ويصل إلى أن عبد الصبور شاعر ماكر يلبس مسوح الخطباء والوعاظ ثم يحدثنا بحديث غامض مربك... من خلال صورة السوق مأوى الحقد والشراهة ومظنة الدنس والجبن والخسة أما إنسانية الإنسان وطهارته وصفاؤه فإن بشراً (الشاعر) لا يجد له اسماً ولا رسماً فى السوق قط.

**** وفى الفصل الخامس"** يدرس عبد الوهاب البياتى : (لا غالب إلا الحب)

فيعرض رومنتيكيته، والتزامه، وحبه لعائشة ورموزه وأقنعته الصوفية.

**** وفى السادس:** يدرس محمد الفيتوري: الدرويش المتجول؛ فيتحدث عن رومنتيكيته، وحبيبته المفقودة (افريقيا) ، وأقنعته الصوفية.

**** أما السابع:** فيدرس: أدونيس (كل شىء طريق)، وهو يستفيض فى دراسته لأدونيس ويتناول محاور: الثورة ومهاجمة التاريخ والثقافة العربية، ومصادر الأثر الصوفى، القصيدة الكلية، وديوانه: مفرد بصيغة الجمع وصورة الإنسان الكامل، والخضر، السفر، والحب / الجنس، والمرايا، ورموزه وأحلامه،

والفناء والحلول، والتعيين، ثم بعض التناصات الصوفية مع النفرى تحديداً.
"والخلاصة أن أدونيس يعد أكبر شاعر معاصر استفاد من تراث الصوفية وتأثر به ولا نغالى إذ قلنا إنه أبعد الناس عن طريق الصوفية الإسلامية التى تنشد الوصول إلى حضرة الحق فهو ينشد طريقاً هو طريق الثورة والهدم والتدمير ولاشك أن نزعته الصوفية تتفق مع الصوفية، بمعناها العام وما يميزها من جنوح نحو الأحلام واللاوعى".

**** وقد جعل الفصل الثامن لدرس:**
محمد عفيفى مطر (مملكة الأحلام) وتناول فيه مدخلاً بين فيه دور الشاعر الهام وتميزه وارتباطه الشديد بقريته (رملة الأنجب) التى جعلها فى شهرة قرية (الكيلو) موطن طه حسين، و(جيكور) موطن السياب، ويعلل ذلك بأنه ارتباط بعالم طفولته ، جعله يميل إلى الحسية والتجسيم فى صوره ، وهما لم يجعلا شعره واضحاً بل أصبح محمد عفيفى مطر عنوان الغموض ونظراً لخصائصه الأسلوبية الفريدة أنقسم نقاده على أنفسهم فى التعامل مع نصوصه : من ناقد يرى أن ما يصنعه الشاعر يحتاج إلى لون من القراءة الجادة المتأنية، وأخر يرى أن الشاعر قد أغرب فى لغته ووضع حاجزاً بينه وبين قرائه فأنعدم التواصل بينهما ، وثالث تعامل مع شعره وأقر بصعوبته ودعا إلى التحلى بالصبر والتأنى فى القراءة والفهم، ثم درس بعد ذلك مبحث الحب عند عفيفى ويرى ارتباطه بالخلق والإبداع كما يرتبط بالموت وهى نظرة فيها شىء من الرؤية الصوفية، وبعد الحب يأتى الحلم: وهو ملمح تميز به شعر مطر وهو أيضاً مرتبط بالإبداع والموت والعشق، ويستعرض بعد ذلك التناصات الصوفية بين عفيفى ورسالة السهروردي، ويرى أن الشخصيات الصوفية الأخرى كالنفرى وابن عربي، والسهروردى قد اثروا شعره بأفكاره وكلامهم.
لكن لون التصوف الذى تميز به وانفرد به عفيفى مطر هو : التصوف العملى:تصوف الطرق الصوفية، والعامة من أهل الريف المرتبط بالمدائح والموالد، والحضرة.. إلخ.

أما الفصل التاسع: فيجعله لشعراء الجساسية الجديدة فى مصر (النوابت)، وهو يقرر كثرتهم وأنه لا يمكن دراستهم فى فصل واحد.
ويبدأ أولاً فى تحديد مفهوم شعراء الحساسية الجديدة/ النوابت/ السبعينين/ أحفاد شوقى بأنهم هم الذين كتبوا ونشروا شعرهم فى السبعينيات وما بعدها منطلقين من رؤى وتصورات عن الشعر واللغة والواقع مباينة لما كان قبلهم.
ويختار شعراء جماعتي: إضاءة ٧٧، وأصوات ، وبعض شعراء الموجة الجديدة من أصدقائهم – على حد تعبيره – ويصل إلى بعض نتائج خاصة بهم مثل:
١ – تأثرهم الواضح بأدونيس وعفيفى مطر ، وعدم إنكار بعضهم لهذا.
٢ – اللغة عندهم مادة طبيعية قابلة للتفكيك/ التفجير ، كما يؤكد على قيمة اللعب بالحروف كما فى (أية جيم) لحسن طلب :"لكن الشاعر انشغل باللعب وافتتن بالأصوات ولم يبرح إلى أفق الرمزية بل ابتعد عن الشعر نفسه، الشعر

الذى يقاوم التفسخ والتفكك، الشعر الذى يجمع ويوحد، ويدعو للسرور والفرح هجره ربما إلى لون أخر من الشعر: الشعر للجهامة والتفكك، الشعر اللعب".

أما حلمى سالم فى (البائية والحائى) فتفخر حاؤه هى الأخرى كجيم حسن طلب:

تحشرج حاء: منى حسن طلب ، وحمو رابي، حمير وحسين بن علي حورس، وحطيئة، حبى، حتشبسوت....

وهذا الولع باللعب أصبح خاصية لازمة من لوازم كثير من شعراء الحساسية الجديدة كما عند حلمى سالم:

أريدك لك لا لي، لا لك، لى لك لى...

أما محمود نسيم فقد أسكره الجذل بالكلمات وتعالى على المجتمع حتى صار أقرب إلى كلمات الجذب والمجذوبين.

أما فريد أبو سعدة فقد تعلق بما للحرف من وظيفة تشكيلية مع ماله من وظيفة صوتية:

ودعنى أتحول بالنار امرأة ويصير لنهدى شكل ال ج النقطة توت بري والسرة نون.

ويشير إلى أن اللعب بالحروف عند :جمال القصاص فى :شمس الرخام، حلمى سالم فى : البائية والحائى إقرب للسحر منه للتصوف.

٣ - ظاهرة الاغتراب فى شعرهم التى قد تعنى الاغتراب عن المجتمع أو عن الذات وتظهر عند محمد سليمان، محمد صالح، فريد أبو سعدة، جمال القصاص، عبد المقصود عبد الكريم، أما وليد منير فالحزن عنده يملأ الأفق ويغلق الطريق.

٤ - تقنية القناع داخلية فقط وقد وضعت بشكل جيد فى "وردة الطواسين" لأبى سعدة أما تقنية المرأة الأدونيسية فهى ذاتية غالباً.

ويستعرض أنماط التناص المختلفة (تضمين - اقتباس - محاكاة ساخرة - موازية) من النفرى - الحلاج - ابن الفارض - ابن عربى.

ويشير إلى فشل بعض الشعراء فى التعامل مع التضمين الصوفى فيقول:

"ولم يستطع أحمد الشهاوى أن يعبر إلى شيء مما حواه ترجمان الأشواق أبعد من اسم النظام محبوبة ابن عربى".

وقد برر الكاتب إغفاله لبعض التجارب المهمة كتجربة درويش مثلاً "ليس لمحمود درويش نصوص تأثر فيها تأثراً مباشراً بالتصوف"، وتجربة نزار قبانى بدعوى حسيتها، وتجارب: الشابي، وناجي وغيرهما.

وحتى يكون القارىء أميناً فى قراءته فإنه يشيد بجهد الباحث / الكاتب ويتمنى أن ينشر الكتاب نشراً أوسع، لتتاح الفرصة للوقوف معه موقفاً نقدياً يناقشه فى بعض ما طرحه..

س

سينما

الميهي يغازل الشباك بالستات

غادة عبد المنعم

ما هى الرسالة التى يرغب رأفت الميهى أن يقدمها لجماهيره من خلال فيلمه الأخير "ست الستات"؟

ظل هذا السؤال يشغلى طوال ساعتين هما مدة مشاهدتى للفيلم.

فالمعروف أن أى فيلم كأى عمل فنى أو مادة إعلامية - يقدم للجمهور بهدف توصيل رسالة، وهى ليست بالضرورة رسالة اجتماعية.. لكنها فقط الفكرة الأولية التى صنع الفيلم ليقدمها مستخدما فى ذلك كل وسائله من إضاءة وصوت وأداء وملابس وديكور وغير ذلك.

والحقيقة أننى بعد مشاهدتى قد تيقنت أن الميهى قدم فيلمه لهدف واحد هو تحقيق أعلى إيرادات ممكنة.

وقد سعى كمهنى جيد - مخرج وسيناريست - بأقل مجهود ذهنى وإبداعى مستغلا فى ذلك خبرته الطويلة كمخرج وسيناريست.

وتركز سعيه على ثلاثة عناصر، أولها هو إعادة تقديم مجموعة الممثلين فى نفس "النموذج" الذى سبق أن نجح فى تقديمه هؤلاء ، كالإصرار على تقديم ليلى علوى على إنها الفتاة البريئة المخلصة والطيبة جداً، وحسن حسنى فى دور النصاب ذى الدم الخفيف وعلى حسنين فى دور العاطل.

أما ثانيها فهو التركيز على الطرافة ومحاولة صنعها بمناسبة وبدون

مناسبة، كأن يملك المحامى النصاب "حسن حسنى" محلاً لشرائط البورنو، أو تحتفظ ليلى علوى "فتاة الليل المحترفة" ببراءة فتاة من الطبقة المتوسطة فى الرابعة عشرة من عمرها.. أو حشر مشهد فنتازى داخل الفيلم بلا مناسبة .

ثالثاً: محاولة تحقيق التوليفة الناجحة - من وجهة نظر الميهى - التى تتطلب تقديم وجبة تضم كل الأكلات التى يحبها الجمهور أو معظمها على الأقل، وهو مادفعه لتقديم مشهد فنتازى يبدو كأنه مقحم جداً وبلا أى ضرورة مشهد انفتاح سقف السجن ، ثم تقديم الكثير من المشاهد التى تحاول أن تستخدم الجنس لجلب ضحك المشاهدين. ثم مشاهد الحب الرومانسية.

بين لولا "ليلى علوى" وعبد العزيز "ماجد المصرى" ويبدو أنه لم يكتف بهذه التوليفة فكان لابد أن يضيف إليها مشهدا تراجيديا - غارقاً فى زرقة الموج - عن يتم عبد العزيز وافتقاده للأسرة.

أعود للتساؤل من جديد هل استطاع الميهى من خلال حرصه على تحقيق هذه العناصر الثلاثة أن يقدم فيلماً يستحق المشاهدة؟

هذا ما لا أعتقده، حيث لا هذه العناصر الثلاثة ولا حرفية الميهى كمخرج قادر على استخدام أدواته قد ساعداه على صنع شيء من لا شيء " أو صنع حبوب الفاصوليا من الطين كما كان يقول هنرى ميللر".

اعتقد أن هذا الاخفاق راجع إلى عدة أسباب:

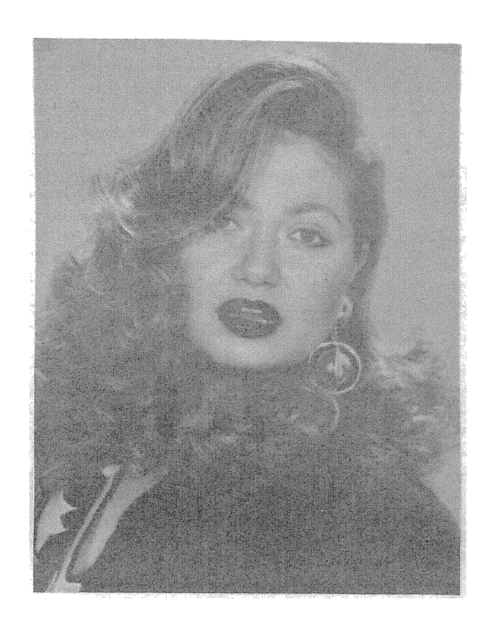
- أولها: أنه أعتمد على تيمة كوميدية مكررة ليبنى عليها قصته وهى تيمة الشاب الساذج الذى توقعه الأقدار فى يد مجموعة من النصابين ينجحون فى الاستيلاء على أمواله . ومثل هذه القصة غالبا ما تنتهى كما أنهاها الميهى بضياع الأموال ودخول النصابين السجن ومكافأة البطل بالحصول على فتاة أحلامه وهو ما شاهدناه كثيرا فى الأفلام المصرية وغير المصرية وأصبح من غير المناسب أن نعيد مشاهدته مرة أخرى.

- ثانياً: إن الميهى رغم محاولته تقديم أشياء طريفة سواء على مستوى بناء الشخصيات أو الحوار أو الملابس أو الأحداث أو الديكور.. انتهى به الأمر لعدم تقديم أى شيء طريف .. لأن ما قدم مرارا فى أفلام السينما الجديدة على أنه طريف ،فقد طرافته بسبب كثرة تكراره.

ثالثا: إن الميهى لم يبذل أى مجهود كسيناريست فى تعميق الشخصيات وإعطائها دوافع حقيقية تبرر سير الأحداث ، خاصة شخصيتى البطلين "عبد العزيز" الساذج الذى بدلا من التمسك بفرصته فى تكوين أسرة مع لولا التى تحبه من البداية يصر وبلا سبب على تحويل مسار حياة مجموعة من النصابين وفتيات الهوى والعاطلين وهو الإصرار الذى يفقد فى سبيله كل الأموال التى جمعها فى سنين الغربة.

ولولا التى تعمل "فتاة هوى" وترتدى ملابس توحى بالبراءة لتوقع الزبائن وتترك حبيبها ليبدد كل أمواله.

الغريب فى ست الستات أنه رغم اعتماد الميهى لأسلوب حديث نسبيا فى الإخراج واستفادته فى السيناريو بمجموعة من الشخصيات التى ظهرت فى



أفلام التسعينيات فإنه يلغى ما يقرب من ثلاثين عاما من تقدم الفكر السينمائي المصرى والذى ساهم هو بنصيب معقول جدا فيه ، حيث يعود بنا لسينما "الشخصية" والتى انتشرت فى أفلام الكوميديا القديمة حيث يكفى أن يضم الفيلم إسماعيل يس أو زينات صدقى أو عبد السلام النابلسى ليكتشف المشاهدون أحداث ونمط الأداء فى الفيلم قبل الذهاب إلى مشاهدته.



قرن من التنوير.. كيف انتهى؟

د. سعيد توفيق

أسئلة مشروع النهضة ـ قديما وحديثا ـ يمكن اختزالها جميعا فى سؤال واحد هو: وما سبيلنا إلى التقدم؟ فهذا السؤال ينطوى على كل التساؤلات الأخرى ويفترضها ضمنا: فهو يفترض ضمنا الاعتراف بتخلفنا عن ركب الحضارة المعاصرة، وبالتالى يفترض التساؤل عن أسباب تخلفنا وتقدم غيرنا (والغير أو الاخر هنا كان يتمثل غالبا فى الحضارة الغربية باعتبارها النموذج الذى وضعتنا الظروف التاريخية فى مقارنة معه دائما). ومع ذلك، فقلما كان هناك اهتمام بهذا التساؤل الضمنى، وظل السؤال البسيط الأول هو السؤال المهيمن على المشروعات النهضوية التى اتخذت استراتيجيات وأيديولوجيات متباينة تطرح السؤال فى إطار قضايا لها أسماء مختلفة وإن كان جوهرها واحد مثل: «الإسلام والحداثة» و«الإسلام والعلمانية» و«التراث والتجديد».

ولاشك أن وضع القضية فى إطار هذه الثنائيات يعكس فى حد ذاته وعيا بإشكالية وضعنا التاريخى: فنحن من ناحية ـ لدينا تراث أنتجته حضارة عربية إسلامية فى مرحلة تاريخية معينة، وكان هذا التراث يوما ما مبعث نهضتنا وتقدمنا بما جاء به من جديد ومبدع فى عصره، ولكن هذا الجديد بمعيار عصره وزمانه لم يصبح كذلك اليوم وتم تجاوزه منذ زمن بعيد لدى أقوام غيرنا.

ولقد اختلف المفكرون المعاصرون وتفرقوا شيعا فى محاولتهم التماس طريق للخروج من هذه الإشكالية، وراحوا يرددون نفس السؤال الذى أثاره السابقون عليهم: وما سبيلنا إلى التقدم؟ وإن

تعددت صيغ السؤال ومفاهيمه وفقا لمتغيرات العصر الثقافية والحضارية بوجه عام. والسؤال هو نفس السؤال لنفس السبب وهو: تفجُّر الوعي بأزمتنا وبإشكالية وضعنا التاريخي. فهذا الوعي قد تفجَّر مع الحملة الفرنسية، حينما كشفت المواجهة العسكرية عن هوة سحيقة بيننا وبين حضارة غربية ناهضة، وحينما تداعت البلدان العربية فريسة سهلة لمستعمر غربي، وظلت تابعة له مسلوبة الإرادة ردحا طويلا من الزمن، وحينما تداعى المشروع القومى الناصرى رسميا بهزيمة ٦٧ وأفاق الناس على واقع مرير يعكس وهم المشروع وتضخم الوعى بالذات واغتراب هذا الوعى عن الواقع. وبقدر ما كان الانكسار قويا عاد سؤال النهضة يلح بقوة، وزاد من إلحاحه أن الفجوة بيننا وبين الحضارة المعاصرة تتسع يوما بعد يوم وتزداد معها التبعية لهيمنة الآخر، فضلا عن التحدى الإسرائيلى القوى الذى يهدد بسحق إرادتنا إن لم تحدث لدينا استجابة قوية فى مواجهته.

ولاشك أن إلحاح السؤال أمر ضرورى، لأنه يعكس وعيا بالأزمة وشعورا بالتحدى الذى يواجهنا، وهو وعى وشعور تصدق عليه مقولة هيجل الشهيرة حينما رأى أقدام نابليون تطأ أرض ألمانيا: «إن بومة منيرفا لا تحلق إلا عند الغسق» قاصدا بذلك أن استبصار وتأمل حركة التاريخ ونشدان الحكمة والبحث فى المصير هى أمور لا تنبثق إلا فى أحلك اللحظات التى تعيشها الأمم. لكن المفارقة تكمن فى أن ليلنا الحالك لايزال قائما منذ سبعة قرون، وبومة منيرفا لاتزال تحلق منذ قرنين من الزمان. وهذا يعنى أن الحكمة أو الوعى الذى ننشده لازال غير قادر على التحقق فى الواقع، وأن التحدى الذى نواجهه لم يولد فينا «استجابة ناجحة» إذا استخدمنا لغة توينبى. وهذه الحقيقة تتضح لنا حينما ننظر فى إجابات مشروع النهضة:

فماذا قدمت إجابات مشروع النهضة ؟

بطبيعة الحال لا يمكن حصر الإجابات التى قدمها المفكرون ولا يمكن تصنيفها تصنيفا دقيقا أو وافيا لتعددها وتداخلها، وإنما يمكن فقط الإشارة إلى أهم التيارات والمواقف التى لها سمات واضحة ولها ـ على الأقل ـ حضور على مستوى الجدال الفكرى فى واقعنا الثقافى.

١ ـ التيار الدينى :

لا يتخذ التيار الدينى صورة واحدة بل صورا ثلاث هى :

ـ التيار الدينى المستنير :

الذى يتميز بقدرته على الحوار مع التيارات الأخرى، ويسعى إلى تأويل الدين بما يتفق ومصلحة المسلمين على أساس من عقلنة الدين. ولكن هذا التيار هو أقل التيارات الدينية فاعلية وقدرة على التأثير فى الواقع، ولا نجد ممثلين له فى واقعنا يقومون بحجم الدور الذى كان يقوم به الإمام محمد عبده. وإذا استبعدنا هذا التيار المهمش فى واقعنا، فإننا نجد أن التيار الدينى الفاعل فى واقعنا يتخذ صورتين مرتبطتين رغم اختلافهما الظاهرى :

التيار الدينى السلفى :

وهو تيار يرفع شعار الإسلام حلا لكافة المشكلات، ويدعو إلى العودة للكتاب والسنة وتراث

السلف الأوائل. فكل مشكلة يمكن أن نجد لها حلا جاهزا سلفا فى الكتاب والسنة مصداقا لقول الرسول (صلى الله عليه وسلم): «تركت فيكم ما إن تمسكتم به لن تضلوا بعدى أبدا: كتاب الله وسنتى». وهذا التيار قد كرسته كثير من الأنظمة العربية تغييبا للوعى النقدى والحوارى ومحاربة للتفكير والتغيير والإبداع باسم الابتداع، ومحافظة على التدين فى مظاهره الشكلية.

التيار الدينى الأصولى الراديكالى:

وهو يتخذ نفس شعار التيار السابق، لكنه غير مسيَّس من قبل الأنظمة أوالسلطات، وإنما يتخذ نفسه بديلا لكافة النظم السياسية ولكافة الفرق والتيارات الأخرى التى يكفرها أو يجهلها على الأقل، فالإسلام عنده دينا ودولة ولا حاكمية إلا لله.

وهكذا نجد أن هذين التيارين الأخيرين يتأسسان على علاقتهما بالسلطة، فأحدهما هو دين تستخدمه السلطة والآخر دين يرى أن يستخدم السلطة، وهما فى كلتا الحالتين معوقان لأى مشروع نهضوى ويشكلان خطرا على الكيان الاجتماعى، بل وعلى الأنظمة السلطوية نفسها، وإن كان خطر أولهما بعيد المدى، فى حين أن خطورة الآخر قريبة مباشرة .

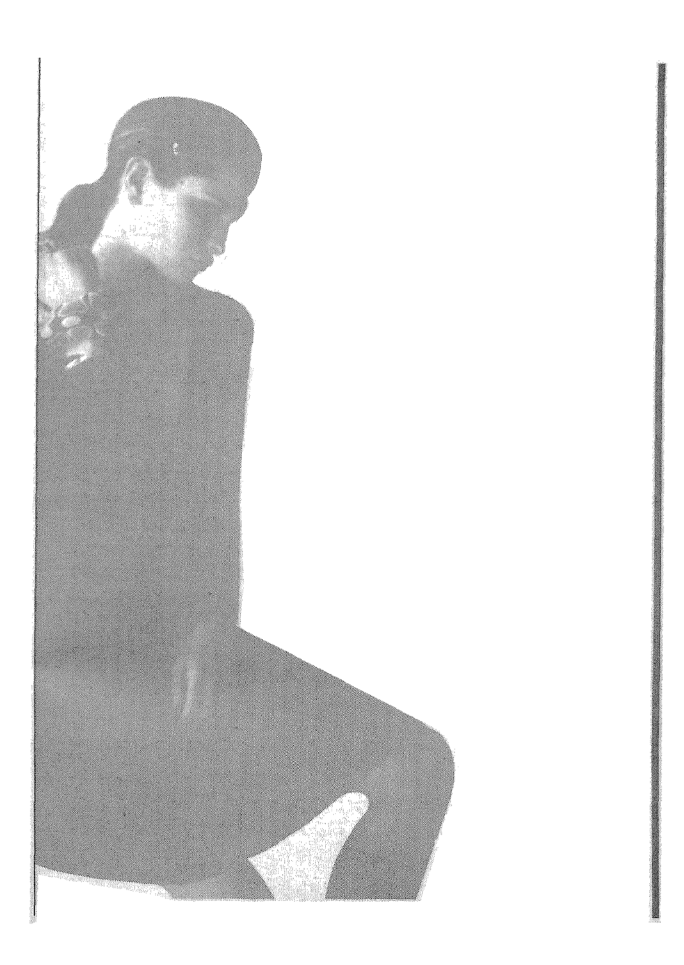
٢ ـ التيار النقدى للتراث :

وهو تيار ينطلق من تراث الفكر العربى الإسلامى فى مواجهة الحضارة الغربية تأكيدا لفكرة البحث عن الهوية، ويهدف تحديث أبنية هذا التراث الفكرى وتأسيسه على العقلانية النقدية وتحريره من السلفية، وإعادة بناء العلوم الإسلامية التراثية كعلوم الفقه وعلم الكلام.. إلخ. ويتمثل هذا التيار بصورة قوية فى محاولتى طه حسين وعلى عبد الرازق فى كتابيهما: «الشعر الجاهلى» و«أصول الحكم فى الإسلام». فى حين يتمثل هذا التيار فى صورته المعاصرة لدى مفكرين من أمثال الجابرى وحسن حنفى.

ولكن على الرغم من أهمية هذا التيار فى دعوته لتحرير التراث من سلطة السلفية وإلى إعادة قراءته وتأويله عقلانيا، فإن صورته المعاصرة بوجه خاص لا تقدم لنا رؤية واضحة فيما يتعلق بموقفنا من الحضارة المعاصرة: فالجابرى ـ على سبيل المثال ـ يدعونا إلى الفهم العقلانى للتراث، لكنه ينكر العلمانية، ومعنى ذلك ـ كما يقول أدونيس ـ أنه ينكر العقلانية، أى ينكر العقل بالعقل (ندوة مواقف الإسلام والحداثة، دار الساقى، سنة ١٩٩٠). وحسن حنفى لا يبين لنا كيف يمكن تأسيس مشروع حضارى على إعادة بناء علوم الفقه والكلام فى مواجهة العلوم الحديثة المتكثرة بمناهجها التى ليس فيها شىء من علوم التراث.

٣ ـ التيار العلمانى:

وينظر أنصار هذا التيار إلى أنفسهم على أنهم يمثلون النخبة المثقفة أو ثقافة النخبة. والخاصية المشتركة بين أنصار هذا التيار تتمثل فى استبعاد الدين والتراث الإسلامى كأساس أو منطلق لفكرة



التقدم، لكنهم يتوجهون توجهات متعددة:

فالبعض يرى هذا التوجه من خلال الاندماج فى الحضارة المعاصرة، واستيعاب منطقها ومفاهيمها الحداثية: كالعقلانية أو التنوير أو الديمقراطية والفردية والعلم بمناهجه الحديثة. ويتخذ بعض آخر توجها قوميا يدعو إلى التحديث بصورة مستقلة عن التراث الدينى، وإلى تأكيد الهوية من خلال فكرة القومية بصورة مستقلة عن النموذج الغربى الرأسمالى والنموذج الاشتراكى معا. فى حين يرى بعض آخر أن الاشتراكية العلمية التى تقوم على سيادة العقلانية والعلمنة هى السبيل الوحيد لعملية تغيير جذرى للواقع فى سائر بنياته بشكل مستقل عن التبعية للحضارة الغربية.

والملاحظ أن التيار العلمانى فى تجلياته السابقة يضع نفسه على طرف نقيض مع التيار الدينى وفى صراع معه، ومن ثم فإنه يتسم بنوع من الواحدية الدوجماطيقية وبنزعة تطرفية رغم ادعائه الليبرالية. هذا فضلا عن كونه تيارا اغترابيا فى معظم أجنحته يسقط من حسابه قضية الهوية. أما الجناح العلمانى المتخذ بعدا قوميا ويحاول من خلالها تأكيد الهوية فيتسم بجزئيته وضيق أفقه، لأن فكرة القومية فى حد ذاتها لا تكفل مشروعا نهضويا، وإنما هى فكرة مجردة تفترض شروطا وعوامل موضوعية أخرى. وليس معنى ذلك أننا ندين العلمانية فى حد ذاتها، وإنما ندين طرح التيار العلمانى لنفسه فى مشروع النهضة.

٤ - التيار الليبرالى التوفيقى:

ولهذا التيار أنصار كثيرون بدءا من الطهطاوى، ومرورا بأحمد لطفى السيد، حتى صورته المعاصرة لدى زكى نجيب محمود. وهو تيار لا يدعو إلى قطيعة مع التراث، بل يحاول التوفيق بين التراث الإسلامى والمعاصرة، بين الدين والعلم، أو بين ما نسميه الآن بالعلمانية والحداثة من جهة، وتراثنا الإسلامى وقيمنا الدينية من جهة أخرى.

ويمكن القول بأن هذه النزعة التوفيقية تلقى قبولا واسعا لدى الجماهير المثقفة على مستوى الطبقة البورجوازية التى تجسد هذه النزعة فى ممارساتها اليومية التى تريد الإبقاء على هاتين المنظومتين متجاورتين فى مجال السلوك والفعل. وإن كان البعض يرى أن هذا التيار كما تمثل لدى زكى نجيب محمود بوجه خاص، يعد نزعة نفعية انتقائية تحاول أن تأخذ من التراث ما ينفعنا، مع الأخذ بأسباب العلم والتقيم فى الحضارة الغربية والحفاظ على خصائصنا الإسلامية (محمود أمين العالم: مفاهيم وقضايا إشكالية، ص ٤٢).

والحقيقة أن مشكلة هذا التيار لا تكمن فى كونه نفعيا أو إجرائيا، وإنما تكمن فى أن عملية التوفيق أو المزج هذه لا يمكن أن تكون فعالة فى إجراء نهضة حقيقية ما لم يحدث تثوير للدين والتراث على نحو يسمح باستيعاب وهضم آليات الحضارة المعاصرة.

وهنا نأتى إلى السؤال الأكثر أهمية وهو:

ما هى المهام الفكرية المطلوب إنجازها كأساس لمشروع النهضة؟

لكى يكون هناك مشروع نهضوى قادر على التأثير والفاعلية فى الواقع، لابد أن تتحقق فية رؤية شمولية تنطلق مفاهيمها من رصد الواقع وفهمه بمنأى عن الأيديولوجيات الدوجماطيقية أو الانتماءات

السياسية الضيقة الخاصة بأصحابها. والحقيقة أن أحد الأسباب الأساسية لتضارب مشروعات النهضة المطروحة وعدم فاعليتها يرجع إلى الخلط فى المفاهيم التى تستند إليها، وهذا يعكس بدوره خلطا وعدم وضوح فى رؤيتها. وفيما يلى سنوضح أهم هذه المفاهيم التى ينبغى أن تشكل أساسا ومنطلقا فكريا لأى مشروع نهضوى:

١ - تجاوز مفهوم الحداثة (التحديث لا الحداثة) :

مفهوم «الحداثة» - الذى تردده كثير من المشروعات النهضوية - مفهوم فضفاض غامض: فهو مفهوم فضفاض، لأنه أصبح يعنى أى شىء دون أن يعنى أى شىء. وهو ينطوى فى داخله على مفاهيم متعددة: مثل العقلانية والتنوير والعلمية والعلمانية والنزعة الإنسانية والنسبية والفردية إلخ. فضلا عن أنه يستخدم للإشارة إلى مذاهب متناقضة.

فمفهوم الحداثة نشأ كتوصيف لمرحلة تاريخية معينة فى مسيرة الحضارة الغربية بإيجابياتها وسلبياتها. وهى مرحلة قد تجاوزها الغرب بالفعل، وتبنى مفهوما آخر هو «مابعد الحداثة» لتوصيف الحركة النقدية التى يمارسها الغرب الآن لمسار الفكر الغربى على كافة مستوياته وتجلياته فى القرن التاسع عشر وخلال القاسم الأعظم من القرن العشرين. وعلى الرغم من أن مفهوم «مابعد الحداثة» قد أخذ يتردد منذ السبعينيات، فلازلنا نتشبث بمفهوم الحداثة الذى تجاوزه الغرب الناقد لذاته، وأصبح ينظر إلينا من خلال موقف «مابعد الحداثة».

ثم إن المفهوم غامض، لأنه يحق لنا أن نتساءل: حداثة بالنسبة لماذا؟ إن الحداثى ما يلبث أن يصبح كلاسيكيا بحيث نطلق عليه مثلا «الكلاسيكية الجديدة». ولذلك كله ينبغى أن نكف عن ترديد مفهوم الحداثة وأن نستبدل به مفهوم التحديث أو التقدم بمعناه البسيط الذى يعنى السعى الدءوب نحو التطور والتجاوز. ولاشك أن عملية التحديث الحقيقى تقتضى - فى جانب منها - الانفتاح على سائر مناهج البحث المتجددة باستمرار فى كافة مجالات البحث والدرس والتنظير العلمى والفلسفى والأدبى.. إلخ، أيا كان وطنها، فالمناهج وأساليب البحث لا وطن لها.

وهذا الانفتاح يقتضى التوسع فى مشروعات الترجمة والبعثات العلمية والتطوير الجذرى لأساليب التعليم، وهى أمور يتطلب تحققها عمليا دعم السلطة لها. والهدف من وراء ذلك هو استيعاب مناهج الحضارة المعاصرة - ولا أقول الحضارة الغربية فحسب - لأن هذا الاستيعاب أو الهضم هو مقدمة لازمة للإبداع. والتجربة تشهد بأن الحضارة الإسلامية نفسها قد ازدهرت على نفس المنوال، فكانت هناك - على سبيل المثال - حركة ترجمة قوية عن اليونان والرومان، وعن فارس والهند، فى القرن الثانى الهجرى. وقد استمرت هذه الحركة حتى القرن الرابع الهجرى، لتثمر إبداعا فى كافة المجالات. وعملية التحديث هنا لا ينبغى فهمها على أنها مجرد نقل، وإنما على أنها عملية استيعاب لمناهج البحث وأساليب الرؤية المعاصرة من خلال مراجعة نقدية دائمة لهذه المناهج والأساليب بهدف تخصيب العملية الإبداعية ذاتها، بدلا من الاكتفاء بنقل المنتجات التكنولوجية الاستهلاكية للحضارة العصرية.

٢ - التراث ليس مرادفا للهوية :

التراث يُفهم أحيانا على أنه يعنى النص المدون فى زمن معين من الماضى، فى حين أن التراث يشمل مضامين أخرى أوسع كثيرا من مجرد النصوص المدونة، فهو يتسع ليشمل كل ما ينتمى إلى

الموروث الثقافى لشعب ما أو أمة، بالمعنى الواسع لمفهوم الثقافة الذى يشير إلى أسلوب من الحياة والرؤية للعالم يتشكل من خلال القيم الدينية والروحية والأخلاقية والتقاليد الاجتماعية ونتاجات الجهد الإنسانى من علم وفن وفلسفة أو فكر على وجه العموم. وكل هذه العناصر يمكن تسميتها بـ«مضامين التراث». ولاشك أن هذه المضامين تتفاوت فى مدى خصوصيتها بحسب منظورنا: فلاشك أن هناك مضامين خاصة مشتركة على مستوى تراث الأمة العربية الإسلامية، وأن هناك مضامين أخرى أكثر خصوصية فى تراث كل شعب من شعوب هذه الأمة.

وينبغى أن نلاحظ كذلك أن هذا التراث الثقافى ليس هو كل الماضى، وليس هو لحظة تاريخية معينة من الماضى، بل هو الماضى الذى يحيا فينا وبنا: وهو ليس كل الماضى، لأنه ما بقى وانتقل أو آل إلينا. وهو ليس لحظة معينة من الماضى لأنه نتاج للحظات تاريخية تراكمية تتفاعل وتتشكل فيها كل المضامين التى أشرنا إليها.

وهذا يعنى بالضرورة أن التراث هو متصل الموروث الثقافى الذى يسهم فى تشكيل شخصية الأمة أو هويتها. وهذا الأسلوب الذى وفقا له يعمل التراث على تشكيل شخصية الأمة، يمكن أن يصبح أكثر وضوحا حينما نشبهه بالأسلوب الذى تتشكل وفقا له شخصية الفرد: فشخصية كل منا هى - بلاشك - نتاج لحظات معينة من ماضيه أسهمت فى تشكيل خبراته ووعيه بالحياة والعالم والآخرين. فليست كل لحظات الماضى ذات بال فى هذا الشأن، بل إن بعضا منها قد لا نذكره على الإطلاق، وفى مقابل ذلك نجد هناك لحظات هى أشبه بالعلامات التى وجهت مسارنا وأسلوبنا فى التفكير والرؤية والحياة بحيث حفرت أخاديد عميقة فى النفس يصعب محوها أو تجاهلها، لأنها ببساطة جزء من شخصيتنا التى تتشكل على نحو تراكمى من خلال هذه اللحظات.

وهذا يعنى أن فهم الذات يقتضى إعادة قراءة نقدية للحظات التاريخية للتراث، بهدف الحفاظ عليها وإعلائها أو رفعها فى عملية تحولنا بالمعنى الهيجلى لمفهوم الرفع Aofheben.

ولكن الأهم من ذلك أن نلاحظ أننا عندما نقول إن التراث يسهم فى تشكيل الشخصية أو الهوية، فإن ذلك يعنى أن التراث هو أحد العناصر التى تدخل فى بناء الهوية دون أن يكون مرادفا لها. فالهوية ليست شيئا يكون معطى على نحو متكمل وجاهز سلفا، وإنما هى عملية تكوين من خلال ما كان وما هو كائن وما سوف يكون. وعلى ذلك، فإ هويتنا لا تكمن بكليتها ولا هى متحددة بشكل مطلق فى تراثنا، وإلا كنا أشبه بكائنات أثرية أو متحفية. لأنه حتى معطيات التراث نفسه تكون كما رأينا - قابلة للتحول والرفع من خلال إعداة قراءتها وفهمها.

٣ - تثوير الدين كعنصر جوهرى فى المشروع النهضوى :

رصد حركة التاريخ بمنأى عن الأيديولوجيات يُظهر لنا أن الدين كان عنصرا أساسيا فى نشأة الحضارات، بل وفى تدهورها أيضا.

وتوينبى الذى يعد واحدا من أعظم المؤرخين فى قرننا، يرى أن الأديان هى التى أنتجت الحضارات، وهو يصنف حضارات العالم الخمس - التى بقيت من جملة إحدى وعشرين حضارة - على أساس دينى، وهى: الحضارة الإسلامية، والحضارة المسيحية الغربية: الكاثوليكية والبروتستانتية (فى أوروبا وأمريكا)، والحضارة المسيحية الشرقية (فى روسيا ودول البلقان)، والحضارة الهندية:


Chopard
SWISS MADE

الهندوكية وبوذية الهينايانا)، وحضارة الصين والشرق الأقصى (بوذية الماهايانا).

فالأديان تخلق أساليب من الحياة والرؤية للعالم والنظر إلى العمل، فروح البروتستانتية ـ على سبيل المثال ـ قد ارتبطت بالروح الرأسمالية وأنتجت تقديس قيمة العمل والوقت والمال، على نحو ما أظهر لنا ماكس فيبر ولقد رأى ابن خلدون وشبنجلر وتوينبى أن تحلل الدين يعد من عوامل تحلل الحضارة، وكان هذا سبب قلق كل من هذين الأخيرين على مصير الحضارة الغربية.

الدين إذن لا يمكن استبداله أو تهميشه فى أى مشروع حضارى: فلا يمكن استبدال العلم بالدين كما فى النموذج المعاصر للحضارة الغربية التى تحولت إلى عبادة العلم، ولا يمكن أن يُستبدل بالدين أيديولوجيات لا تختلف عن الأديان البدائية الوثنية من حيث تأليهها للدولة باسم الاشتراكية أو غيرها.

ولكن ما المقصود بالدين هنا ؟

إن الدين الذى نقصده هنا هو المعنى الجوهرى للدين باعتباره قوة روحية نستمد منها قيمنا وتحكم آدابنا ومعاملاتنا وتوجه سلوكنا وسائر أعمالنا فى الحياة. وماهية الخطاب الدينى الإسلامى يجب أن تُلتمس فى المقام الأول فيما يقوله لنا بشأن هذا كله، باعتباره خطابا يحثنا على الحياة الكريمة وعلى العلم والعمل بل وعلى الإبداع.

وهذا الخطاب الدينى فى جوهره مهمش فى واقعنا العربى الإسلامى الذى يسوده خطاب دينى آخر هو بمثابة «نص ثان» بعيد بل مغترب عن ماهية الخطاب الأصلى «النص الأول». فالخطاب الدينى السائد خطاب مصنوع فى علاقة مع السلطة، فهو إما «دين السلطة» أى الدين الذى تكرسه السلطة ضد التفكير والإبداع والتطوير، أو «سلطة الدين» أى الدين الذى يسعى إلى السلطة بالقوة. وبين رحى هذين الشقين يتم إسقاط الدين باعتباره قوة روحية.

ومن هنا تأتى أهمية الحفاظ على ماهية الخطاب الدينى من خلال تشويره، أعنى من خلال بعث طاقاته الروحية الهائلة بمنأى عن علاقته بالسلطة، وتخليصه من الأساطير والخرافات والتحريفات التى سيطرت عليه وحجبت ماهيته من خلال خطاب مغاير.

وكل هذا يقودنا إلى النقطة الأخيرة التى تعد بمثابة إجابة عن السؤال التالى:

هل يمكن أن تنبثق نظرة علمانية نقدية من صميم تراث الثقافة العربية الإسلامية، أم لابد من القطع معها:

٤ ـ العلمانية والإسلام :

العلمانية فى الأصل مصطلح يشير إلى ضرورة فصل شئون العالم عن شئون الدين، لأن نظرتنا للعالم هى من شأن العلم لا الدين. فلا معنى للتساؤل: هل العلمانية من العالم أم من العلم، لأن مفهومى العالم والعلم متلازمان فى تاريخ هذا المصطلح. فلقد قامت النهضة الأوروبية على أساس الثورة على سلطة الكنيسة التى تسيطر على العلم والفكر، وبالتالى على اكتشاف ورؤية العالم، ولهذا كان أهم ما يميز هذا العصر هو السعى المحموم نحو فهم العالم واكتشافه بروح العلم ممثلا فى الكشوف الجغرافية والمخترعات العلمية لأجل كشف الطبيعة. والغريب أن الخطاب الدينى السائد لدينا يريد أن يعود بنا إلى ما يشبه سلطة الدين على العلم (وبالتالى على العالم) الذى كان سائدا

فى العصر الوسيط فى الغرب، وهو بالتالى يتخذ موقفا عدائيا من العلم ممثلا فى التوجه العلمانى.

لكن الأكثر غرابة هو أن الخطاب العلمانى فى واقعنا المعاصر يتخذ هو الآخر موقفا معاديا من الدين حينما يضع نفسه فى خصومة معه باسم العلم. وهكذا نجد أنفسنا فى صراع مفتعل بين العلم والدين، وبالتالى بين العلمانية والدين، فى حين أننا لا نجد أثرا لهذا الصراع فى العالم الغربى، لأنه كان وليد ظروف تاريخية قد انتهت، بينما نريد نحن أن نعيد هذه الحالة ونغذيها بسوء فهم لطبيعة الخطابين الدينى والعلمانى على السواء. وربما أمكن القول بأنه إذا كان هناك شىء أو نقيصة تشوب الخطاب العلمانى فى النموذج الغربى المعاصر، فهى أنه ليس مدعوما بالخطاب الدينى؟

فكيف يكون الخطاب العلمانى متصالحا بل ومدعوما بالخطاب الدينى؟

لا يمكن أن يتحقق ذلك عن طريق تلك المقولة الساذجة التى تنادى بأسلمة العلوم، وإنما بفهم الخطاب الدينى باعتباره خطابا غير متصارع بطبيعته مع العلم، وإنما يكون موجها له من خلال نظرة تقويمية. فموقف الإسلام من العلم أو المعرفة عموما هو موقف قيمى، أعنى موقف الحث والتفضيل والدعوة إلى التأمل والاعتبار وتوجيه العلم فيما ينفع الناس. لكن ليس من طبيعة الخطاب الدينى الإسلامى - ولا أى خطاب دينى آخر - أن يضع لنا نظرية فى العلم أو نلتمس فيه منطلقا علميا، لأن هذا من شئون الدنيا. وقول الرسول (صلى الله عليه وسلم) الصريح حينما سئل عند تأبير النخل هو: أنتم أعلم بشئون دنياكم.

فالخطاب الدينى بطبيعته لا شأن له بالبحث العلمى والمعرفى فى نظرتنا للعالم، وإنما له شأن فقط بالنظرة التقويمية للعلم والمعرفة: ففى مجال العلوم الطبيعية - على سبيل المثال - نجد أن الخطاب الدينى لا يكون له شأن بنظريات الذرة أو الهندسة الوراثية، إذ يكون صامتا أو محايدا إزاءها، لكنه لايكون محايدا أو صامتا بالنسبة لأسلوب توظيفنا أو استخدامنا لها.

والحقيقة أننا لو تساءلنا: ما الذى نجده فى العلمانية متناقضا أو متصارعا مع ماهية الخطاب الدينى؟ فإن الإجابة هى: لا شىء.

س سينما

رحيل الفتوة فريدشوقى: الملك

كمال رمزى

البداية كانت باللقاء بين فريد شوقى وأنور وجدى، وهى محطة لا يساويها فى الأهمية إلا لقاؤه مع هدى سلطان.. أنور وجدى الذى شق طريقه إلى النجومية بإصرار ودأب، اكتشف بذكائه النادر أن ذلك الممثل الجديد، المغمور، فريد شوقى، سيكون له الشأن الكبير، وعلى الفور وقع معه ثلاثة عقود.. فى تلك الليلة لم ينم فريد شوقى، ذلك أنه استرسل مع تخيلاته لتلك الأدوار التى سيؤديها مع الثنائى الشهير: أنور وجدى وليل مراد.

لاحقاً، فى بداية الخمسينيات، وفى فيلم «حكم القوى» لحسن الإمام ١٩٥١، سيلتقى هدى سلطان وستصبح شريكة حياته ورفيقة دربه لعقدين من الزمان، وسيغدوان ثنائيا من أنجح ثنائيات السينما العربية، سيقدمان معا أكثر من عشرين فيلما، وستثمر رحلتهما ثلاث بنات يضئن حياة فريد شوقى على طول المدى.

وينتقل فريد شوقى، بعمله الدائم الدؤوب، من فيلم إلى آخر، يشق طريقه إلى البطولة، ويصبح نجماً، تحيط به الأضواء من كل جانب.

وإذا كان المشوار للنجومية صعبا، فإن الأصعب هو الاحتفاظ بهذه النجومية، واللافت بالنسبة لفريد شوقى أنه، بجدارة، لا يزال محتفظا بالبطولة . لذلك فإنه من النماذج القليلة، أو قل النادرة، فى تاريخ السينما المصرية، الذى يمكننا أن نطلق عليه، بلا تردد، تعبير «نجم فوق العادة».

مخالف لقاعدة الازدهار

أما لماذا هو فوق العادة؟ فلأنه على العكس من القاعدة التى تحكم ازدهار معظم النجوم.. فهو استطاع أن يصمد أمام اختبار الزمن القاسى.. فإذا كان النجم، سواء فى السينما العالمية أو العربية، يذوق طعم النجاح، ويتلألأ اسمه لعقد من الزمان، أو عقدين، ثم يتوارى بين أسماء بقية الممثلين المشاركين فى

فيلم، مفسحاً مكانه لنجم جديد، فإن اسم فريد شوقي، ظل حاضراً بقوة، مكتوبا بوضوح، على أفيشات أكثر من خمسة أفلام.. سنويا.

كل نجم يرتبط بجيل معين، يعبر عن مشاعره وأشواقه وأحلامه، ومع تغير الأجيال، وتبدل المعايير الجمالية والقيم الخلقية، يظهر نجم جديد، ليجسد هذه التغيرات.. إذن فالسؤال الذى يطرح نفسه بالنسبة لفريد شوقى، الذى حافظ على دور البطولة فى أفلامه جميعا، منذ ما يقرب من ستة عقود هو: «كيف ولماذا حطم فريد شوقى قاعدة ازدهار وأفول النجوم»؟

ربما كانت بداية الإجابة تأتي من قلب فيلم «الأسطى حسن» العام ١٩٥٢، والذى يعد فى تاريخ فريد شوقى أهم خطوة خطاها نحو التألق والشهرة الواسعة، فمن خلال دوره فى هذا الفيلم، تشكلت ملامحه الفنية، وأبعاده الإنسانية التى تستهوى أوسع قواعد المشاهدين، والتى سيصبح عن طريق تقمصه لها والتطور بها، فى أفلامه التالية، ولعقدين مقبلين «ملك الترسو» بلا منازع.

شخصية مميزة

قام فريد شوقى، قبل «الأسطى حسن» بالتمثيل فى ما يزيد على ثلاثين فيلما، ولكن أدواره فيها جميعا لم تلفت الأنظار، ذلك أنها لم تخرج على نمط الشرير التقليدي، مسطح الأبعاد والأعماق الذى يتآمر ضد البطل ويبتز البطلة، النهم إلى المال، المعتدى على حقوق الآخرين، والذى غالبا ما يدفع حياته، فى النهاية، ثمنا لشروره.. هو صورة مكررة لشرير السينما المصرية، مجرد مجرم ولد وجرثومة الشر تعتمل وتتكاثر فى ضميره الميت، يزعج بفساده طهارة واستقرار مجتمع راق ونظيف تماماً، وبالتالى فإن من حق هذا المجتمع، الذى تحميه «عدالة السماء» أن يحمى نفسه ويقضى على الشر عن طريق القضاء على المنحرفين.

حاول فريد شوقى، منذ أفلامه الأولى، والتى كان فيها مجرد أحد أفراد عصابة ما، أن تكون له شخصية مميزة، وأن «يسرق الكاميرا» - حسب التعبير السينمائى المعروف - بقدر الإمكان. ولكن ضعف بناء الأدوار الصغيرة التى قام بها لم تمنحه إلا فرصة استخدام بعض الكليشيهات التى انتقل بها من فيلم إلى آخر: رفع الحاجب الأيمن، عقد ما بين الحاجبين، النظرات الشرهة، الإجرامية المباشرة، الاستعداد الدائم لإطلاق طاقة العنف والعدوان.. وكان من المحتمل، بالنسبة لفريد شوقى، إذا لم يغير مساره الفنى، فى الوقت الملائم، أن يظل أسير ذلك النمط الهزيل، أحادى الجانب، الذى كان، كما أكدت أفلام فريد التالية، أقل من طموحاته وقدراته.

«الأسطى حسن» انقذ فريد شوقى، وفتح له أوسع الطرق إلى وجدان جمهور الترسو العريض.. فهناك لم يعد مجرد الشرير الذى لا مهنة له، والذى يبدو خارج طبقات المجتمع، ولكنه أصبح عاملا فى إحدى الورش، يأكل عيشه القليل بعرق طاهر غزير، شأنه فى هذا شأن جمهور الترسو.. وهو فى الفيلم رب أسرة، مكونة من زوجة وطفل، يسكن شقة متواضعة فى "بولاق"، أحد أحياء القاهرة الشعبية.



يفصله عن "الزمالك"، حى الأثرياء، كوبرى لا يستغرق عبوره أكثر من دقائق قليلة، ولكن ثمة استحالة للانتقال والعيش فى حى السادة.

يطالعنا فريد شوقى فى المشاهد الأولى من الفيلم وهو يتذمر من وضعه الاقتصادى، فهو يعمل لساعات طويلة ويعود إلى مسكنه بأجر قليل ويجلس على كرسى مكسور ويتناول طعاما بلا لحم. ووسط تذمره تأتى فرصة الانسلاخ عن طبقته عندما يذهب إلى الزمالك لينهى العمل فى بوابة إحدى الفيلات. وسرعان ما تلتقطه صاحبة الفيلا ليصبح "خادم فراش" يرضى نهمها الجنسى. وهناك تعلم شرب الخمر ولعب القمار. وكأى "خادم فراش"، تسأمه سيدته سريعاً، فيتعرض للمهانة تلو المهانه، ويجد نفسه متهماً فى جريمة قتل. وفى النهاية، يعود إلى حارته مؤكدا فشل الطريق الفرى فى الصعود.

التعبير عن انتماء

ليس مصادفة أن يكون فريد شوقى هو صاحب قصة «الأسطى حسن» وأن يكون صلاح أبو سيف هو مخرجها. ففريد شوقى الذى ولد وعاش فى حى السيدة زينب، ضمن أعضاء أسرة شعبية، وتشرب طباع هذا الحى العريق، ونال بصعوبة مؤهله المتوسط فى الهندسة التطبيقية، كان يحس فى جانب من نفسه بالرغبة فى التعبير عن الطبقة التى ينتمى لها.. ومن الناحية الفنية لم يكن لفريد شوقى أن يرضى ويسكتين بدوره المتهافت، المكرر، فيما قبل «الأسطى حسن» ذلك أنه تعرف خلال فترة دراسته فى معهد التمثيل ، وعلى يد عميد المعهد زكى طليمات، إلى موليير وشكسبير وابسن.، وكان تخرجه فى المعهد بدور "الجلف" فى مسرحية تشيكوف ذات الفصل الواحد، المسماه بالاسم ذاته.. أى أنه تعرف إلى أشهر الكتاب المسرحيين، وتعلم كيف يعبر عن الانفعالات الحادة المتضاربة والمركبة لعشرات من شخصيات المسرح العالمي، وبالتالى لم يكن له أن يسعد بالكليشيهات الموحدة التى يرسمها على وجهه من فيلم إلى آخر. ولذلك، كان من الطبيعى أن يحاول تقديم نفسه بشكل جديد.

جميع المنتجين رفضوا تمويل «الأسطى حسن» فقد بدا لهم غريبا أن يقوم فريد شوقى بتغيير نمطه المألوف وأن يكون له بطولة فيلم، ذلك أنه بمقاييس المنتج المصرى، ليس جميلا، ولا أنيقا، ولا يجيد الغناء. أنه ليس الفتى الأول بأى حال من الأحوال. ولكن صلاح أبو سيف، سيد الواقعية فى السينما العربية، وجد فى خشونة، وبساطة، وضخامة، فريد شوقى، إمكانية تقديم بطل شعبي، يعبر بشكل ما، عن جمهور الدرجة الثالثة، ووجد فى قصة «الأسطى حسن» ما يرضى ميله لتقديم الواقع من وجهة نظر نقدية. ولذلك فهو أصر على الاشتراك مع السيد بدير فى كتابة السيناريو، كإصراره على مشاركة فريد شوقى فى تكلفة إنتاج الفيلم.

طريق الكلاسيكيات

بعد النجاح الكبير لـ «الأسطى حسن» قدم فريد شوقى، على مدار عشر سنين، عدداً من الأدوار البديعة فى أفلام تعد من كلاسيكيات السينما العربية: "حميدو" من إخراج نيازى مصطفى ١٩٥٣، «فتوات الحسينية» من إخراج نيازى مصطفى، و«جعلونى مجرماً» من إخراج عاطف سالم، «صراع فى الوادى» من إخراج يوسف شاهين ١٩٥٤، «رصيف نمرة ٥» لنيازى مصطفى ١٩٥٦، و«بورسعيد» لعز الدين ذو الفقار و«الفتوة» لصلاح أبو سيف و«تجار الموت» لكمال الشيخ ١٩٥٧، «باب الحديد» ليوسف شاهين و«مجرم فى اجازة» لصلاح أبو سيف»، «الأخ الكبير» لفطين عبد الوهاب ١٩٥٨، و«بداية ونهاية» لصلاح أبو سيف ١٩٦٠.

فى هذه الأفلام، تجددت الملامح المميزة لفريد شوقى، والتى ستجعل منه بطلا شعبيا، وأحد نجوم الشباك القلائل الذين سيصمدون أمام ازدهار وانطلاق نجوم آخرين، وسيظل محتفظا بفضل العديد من القيم التى يمثلها والقضايا التى يطرحها بحضوره القوى، على شاشة السينما. ولننظر إلى بعض أبعاده..

إذا أحصينا المهن التى يقوم بها أبطال الفيلم المصرى، سنجد أنها غالبا تنحصر فى تلك المهن "الرفيعة"، التى تتيح للبطل امتلاك فيلا وعربة ومكتب مزود بأكثر من تليفون، كما تتيح له فرصة التحرك وسط صالونات فخمة وبلاجات وصالات رقص وقمار. وتتمثل هذه المهن فى إدارة الشركات أو الأملاك أو الطب - خصوصا الجراحة - أو التأليف أو المحاماة. وقد يكون البطل أحيانا بلا مهنة إطلاقا.. ولكن الأمر يختلف تماماً بالنسبة لفريد شوقى، فهو أجير، شيال ، ميكانيكي، أو سائق لورى أو صف ضابط سواء فى الجيش أو البوليس أو خفر السواحل.. إلخ!

من هنا انطلقت مبادئ وحدة التعاطف الأولى بين الجمهور العريض وبينه. فهو ومنذ البدايات، قم لهذه الجماهير، معاناتهم من خلال تجسيد مهنها الشاقة.

ويحافظ فريد شوقى فى أدائه ، سواء من فيلم إلى آخر، أو داخل مراحل الفيلم الواحد، على بعده الشعبى.

ذلك أنه عندما تتبدل به الحال ويصبح ثريا، يسكن أحد القصور، أو يركب عربة فارهة، ويدخن سيجارا ضخماً، أو يتناول الغذاء فى مطعم فاخر، فإنه لا يتقمص شخصية الارستقراطى تماما، ولكنه يظل محتفظا بمسافة بينه وبين هذه الشخصية..مسافة تبين لجمهوره بجلاء، أن بطله الشعبى إنما يؤدى دور الثرى، من الخارج فحسب.

ويدعم فريد شوقى هذا الإدراك بدرجات متفاوتة من السخرية تتكشف بموقفه المبدئى والطبقى المعادى للارستقراطية.

السينما الواقعية

وجد فريد شوقى مناخاً ملائما لازدهار شخصيته الشعبية فى السنوات التالية لثورة يوليو، خصوصا أن رياح الواقعية بدأت تهب بقوة على السينما المصرية. وهنا يقفز اسم صلاح أبو سيف مرة أخرى، إلى الصورة. ذلك أن فريد شوقى

سيجد فرصة هائلة للتألق، فى دور "هريدي" فى فيلم «الفتوة».
فى «الفتوة» يأتى فريد شوقى هاربا من جوع أحد الأقاليم البعيدة.. وبكل براءة يدخل سوق الخضروات ويستقبل بصفعة ساخرة. وسرعان ما ينصهر فى بوتقة المدينة الوحشية، فيدرك أنه إما أن يكون ظالما أو مظلوما.
ويختار أن يكون ضمن الطغاة، يتعلم العنف والقوة بعد أن يدرك أن الرأسمال لا يعرف الرحمة، وأنه لكى يصعد وأنه لكى يصعد، عليه أن يصبح غولا.. يحتكر، يتلاعب، يشترى الضمائر ويتآمر.
أدى فريد شوقى مراحل تطور شخصية "هريدي" بصدق كامل، وببساطة، واستطاع أن يخرج بنعومة وتلقائية من مرحلة، ليدخل المرحلة التى تليها، على نحو يقنعك تماما بمنطقية هذه التحولات.. فمثلا، نظرة الدهشة والاستسلام التى تلازمه فى الجزء الأول من الفيلم، سرعان ما تتلاشى ليحل محلها نوع من الحذر الدائم المشوب بالخوف. وبعد أن يصبح أحد جبابرة السوق، تتبلور فى عينيه تلك النظرة المتمردة، ويبدو فى انتباهه القلق ذلك الاستعداد الدائم للمواجهة والانقضاض.. ومن خلال ضيقه وتوتره الدائمين مع زوجته وشركائه، يجعلنا ندرك أنه، فى أعماقه، كأى طاغية، يريد أن يتخلص من الذين ساهموا فى صنعه.
اشترك فى كتابة سيناريو "الفتوة" الكاتب الروائى نجيب محفوظ، المتمتع بنزعة واقعية لا تجارى.. ومن خلال سطوره وجد فريد شوقى الكثير من الملامح التى يفضلها، والتى تتجاوب مع إمكاناته.. وليست مصادفة أن تكون أدوار فريد شوقى التى رسمها نجيب محفوظ من أكثر ما قدمه بطلنا قوة وإقناعا. عن سيناريوهات نجيب محفوظ، قام فريد شوقى ببطولة «جلعونى مجرما» و«فتوات الحسينية» و«مجرم فى اجازة»، وهى أدوار لها أهمية مزدوجة، سواء لفريد شوقى من جهة، أو للفكر السينمائى من جهة أخرى. ففى «جعلونى مجرماً» وعلى النقيض من نظرة السينما المصرية للمجرم على أنه منحرف بطبيعته، خارج على القانون، ويجب سجنه، نلمس هنا إدانة صريحة للمجتمع ولدوره فى تحويل الإنسان السوى إلى كائن وحشى.. أن فريد شوقى فى هذا الفيلم يتعرض للظلم والمهانة، فبعد أن يفقد والديه وهو طفل، يتعرض لقسوة عم ثرى وغد، يسرق حقوقه القليلية ويزج به فى مؤسسة أحداث يديرها رجال غلاظ القلوب، ليتحول الصبى الوديع إلى مجرم، وبعد أن يخرج يحاول بكل قواه، أن يجد عملا، ولكن المجتمع يرفضه لأنه خريج الإصلاحية.. هنا، من خلال أشواق فريد شوقى الصادقة، الحارة، إلى العيش فى حياة سوية، ومن خلال انزلاقه فى الجريمة، يحدد الفيلم، وبقوة، مسئولية المجتمع فى خلق المجرم.
ويتردد المعنى نفسه فى فيلم «مجرم فى اجازة». وعلى الرغم من ترهل الفيلم، وتشعب خيوطه واكتظاظه بالمصادفات، إلا أن الفكرة الجيدة التى ظلت محتفظة بحيويتها هى أن المجرم، من الممكن أن يتبدل سلوكه تماما، إذا وجد المناخ الطيب الملائم.
أما «فتوات الحسينية» الذى يرتد إلى قاهرة بداية هذا القرن، فهو يبرز دور

العنف فى استرداد الحقوق المغتصبة.

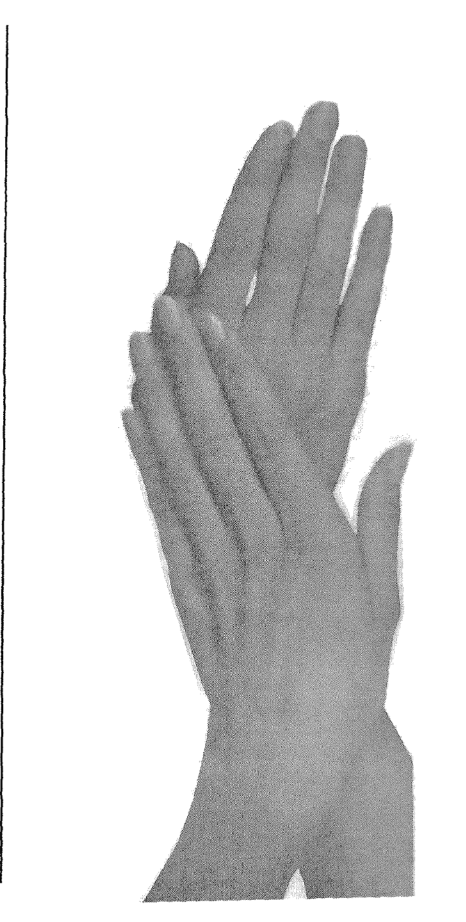
ففى حى الحسينية الشعبى تؤول الفتونة إلى رجل مستبد ظالم، ينشر الخوف بنبوته، يبتز، يتآمر، وأخيرا ينهار الفتوة الظالم بفعل ضربات ابن الفتوة العادل فريد شوقى.

«فتوات الحسينية» ١٩٥٤ تعبير، وبشكل ما، عن فكر وعقلية تنتظر أن يظهر ذلك الفتوة القوى، الشجاع، العادل، الذى يخلص الحارة من استبداد الفتوة الشرير، وأن يمنح سكانها جميعا نوعا من الطمأنينة، والرحمة.. ولكن الحركة الفردية الأخيرة لفريد شوقى هنا ـ شأنها شأن معركة النهاية في العديد من أفلامه ـ تثير سؤالا ملحاً عن مدى ايجابيتها؟

صراع البقاء

إن فريد شوقى يظهر عادة كطرف مظلوم ومضطهد، في مجتمع قاس لا يقيم وزناً للضعفاء، وهو يحاول مراراً أن يسترد حقوقه المهضومة، ولكن غالباً ما تقابل محاولاته بالسخرية والبطش والازدراء .. وفى النهاية لا يجد أمامه حلا إلا أن يضرب مستغليه ـ هكذا ببساطة ـ معتمدا على ضخامته وقوة عضلاته، وهنا تكمن المشكلة.. فعلى شاشة السينما من الممكن أن تتغير العلاقات بعد معركة فردية، ولكن فى الواقع يبدو الأمر مختلفا تماما.. فتغيير علاقات الاستغلال تحتاج إلى معركة جماعية يشترك فيها جمهور الدرجة الثالثة كله، لا أن يقوم مندوبها ـ فريد شوقى ـ وحده، بها.. لقد كان من الممكن أن يكون بطلنا الشعبى ملهما لعشرات الأفكار التى تساعد جماهير الترسو المضطهدة، على تغيير عالمها والمطالبة الجماعية بحقوقها، ولكن السينما المصرية الحذرة، المنحازة عادة إلى السادة، والأميل إلى تثبيت الأوضاع القائمة، دأبت على تقليل وعى بطلنا الشعبى بطبيعة القوى التى تستغله وبالتالى يستحيل عليه أن يدرك الطريق الجماعى لمواجهتها وصراعها. وهذه السينما بالذات اكتفت بأن تمنحه قوة بدنية هائلة مبالغا فيها، يستطيع بها أن يصفى حسابه مع أعدائه، وأن ينتقم لجمهور الترسو الذى يرى فى انتصار بطله حلا مريحاً، ولكنه مضلل، يسرب مشاعر التذمر ويطلقها إلى حيث لا نفع ولا فائدة.

وإذا كانت السينما المصرية قد عادت لتقدم "الفتوة" مرة أخرى بعنوان «شادر السمك» لعلى عبد الخالق ١٩٨٥ ومن بطولة أحمد زكى فإنها أيضاً قدمت "دستة" أفلام تسير على منوال «فتوات الحسينية» خلال الأعوام الماضية .. ودلالة هذه العودة تعنى . جوهرياً، أن القضايا التى أثيرت فى الفيلمين المبكرين لاتزال قائمة حتى الآن، وأن فريد شوقى طرق فى ادواره أبواباً ستظل مطروقة إلى سنوات عديدة..



هو والأسرة

على أن من أهم القيم التى مثلها فريد شوقى فى أفلامه، وربما كانت أهمها، تتجسد فى الأسرة. فالأسرة أخذت فى معظم أفلامه مكانا مقدسا، حتى أنه ضحى بحياته وبمستقبله فى سبيلها.. أن الأخ الأصغر والابن أو الأخت أو الزوجة أو الأم – يحتلون جميعاً أكبر مساحة فى قلبه وعقله. وعلى الرغم من أنه ينزلق فى تيار الجريمة والظلام والضياع، إلا أن أسرته الصغيرة تظل دائمًا ، أقرب إلى شعاع النور والأمل، فهى تمثل الخير والنقاء والضمير.

فى "حميدو" يتحاشى أن تعرف أمه بأنه يتاجر فى المخدرات ، ذلك أنه يدرك تماماً مدى الفجيعة التى ستعانيها بسبب انحراف وحيدها. وفى "رصيف نمرة ٥" يقدم فريد شوقى صورة أسرة لدفء الأسرة المصرية... وفى "الأخ الكبير" يكاد فريد شوقى أن يدفع حياته ثمناً لحماية مستقبل شقيقه الوحيد من الضياع.

وفى بعض الأفلام تتسع أسرته الصغيرة لتصبح قطاعاً من زملاء العمل المقهورين ففى "باب الحديد" يحاول بطلنا أن يعمل بكل قواه من أجل تنظيم زملائه الشيالين ضد مستغليهم . فهو مدفوع بمعانى الكرامة والعزة والكبرياء والعدل. والأهم حق المسحوقين فى أن يكون لهم من يدافع عن حقوقهم، فهو يناضل معهم من أجل تكوين نقابة تحميهم من بطش وجبروت المافيا المسيطرة على قوته وقوت زملائه.. وفى "بورسعيد" تتسع أسرته لتشمل أبناء الشعب جميعا فى دفاعهم عن أرض الوطن ضد الغزاة إبان العدوان الثلاثى الشهير.

إذن فثمة ثلاثة مخرجين قدموا فريد شوقى فى الخمسينيات، على نحو بالغ الاكتمال: صلاح أبو سيف وعاطف سالم ويوسف شاهين.. وهؤلاء المخرجون سيعودون مرة أخرى فى أواخر السبعينيات ليقدموا بطلهم فى أدوار كتب لها أن تكون من أفضل وأجمل ما قام به فريد شوقى.

كبوة ما بعد الستينيات لم تستمر!

تعثرت الواقعية فترة زمنية . فيما بعد العام ١٩٦٠، وتعثر معها فريدة شوقى الذى قدم عدداً كبيراً من الأفلام المتواضعة، التى تنم عناوينها عن جوهرها الضئيل: الحاقد، النشال، المشاغب ، الحرامي، الشيطان، الغشاش، العنيد، وما إلى ذلك.

وكما كان فريد شوقي، بحسه الفنى والشعبى الصائب، هو صاحب فكرة «الأسطى حسن» العام ١٩٥٢، فإنه سيصبح بحسه الفنى والشعبى الصادق، العام ١٩٧٥ هو صاحب فكرة «ومضى قطار العمر» .. وكما أنقذ نفسه من دور الشرير التقليدى فى المرة الأولي. سيعود لينقذ نفسه مرة أخرى من البطولة المتهافتة المفتعلة، التى لازمته فى عشرات الأفلام.. «قطار العمر» يلتقى فيه فريد شوقى مخرجه الأثير عاطف سالم، المتمع بنزعة إنسانية وواقعية والذى قدم معه سابقاً «جعلونى مجرماً».

إن فيلم «ومضى قطار العمر» اتسم بطابع ميلودرامي، وهو يقدم بطلنا الذى

يعمل كخادم وحارس فى فيلا أحد الأثرياء، وهو أب لأسرة جائعة مكونة من أم وزوجة وثلاثة أطفال.. ومع الأيام القاسية ولأنه جاهل ، مريض قليل الحيلة يزج به في السجن ويخرج منه عجوزاً مرتعش الأصابع ليعرف ما حل بأسرته من أجله، وبالمقابل لم ينزلق فى الأداء الميلودرامى ولكنه سيطر تماما على انفعالاته فالإيماءة والنظرة والحركة . كلها أمور محسوبة بدقة عنده... وهنا اثبت فريد شوقى أحقيته فى أن يظل أحد ملوك شباك التذاكر وأحقيته بحمل صفة "الكبير" لمرحلة جديدة.

ويؤكد فريد شوقى هذه الأحقية عندما قدم شخصية (شحاتة) فى «السقا مات» ١٩٧٧ من إخراج صلا أبو سيف.. شخصية جديدة بالنسبة لفريد شوقي، خلابة، آسرة، ترتبط ارتباطاً خلاقاً بالينابيع الشعبية.. بحيوية، وروح متدفقة، جسد فريد شوقى أحلام رجل بسيط لا يملك شيئاً، ولكنه يؤمن فى أعماقه أن كل الدنيا ملكه، أو هكذا يجب أن تكون يؤمن بالصداقة ويشغف بملذات الحياة.. لا يخاف النهايات . ويموت ببساطة وهو يحلم بليلة حب فى أحضان غانية وطد العزم على الوصول إليها.

الأهمية للدور وليس للمساحات

ومع يوسف شاهين، المخرج الذى يعرف إمكانات بطلنا تماما، يفاجئنا فريد شوقى فى «إسكندرية ليه» ١٩٧٩ بدور صغير لافت للغاية، مثل الجوهرة الأصيلة التى يشع ضياؤها من كل الجهات.. دور أحد باشوات الحرب العالمية الثانية وفيه يبدو كجلاد مع العمال الذى يعملون فى مخازنه وكالحمل الوديع مع السفير الانكليزي..

يتأسد عندما تبدو الأمور كما لو كانت في جانبه ويصبح فريسة الضعف عندما تلوح فى الأفق رياح التغيير. أن فريد شوقي، فى المشاهد القليلة التى يظهر فيها فى «إسكندرية ليه» يلخص ويكشف ويعبر عن طبقة كاملة. فى فترة تاريخية محددة، مضت أو «المفروض أنها انتهت»..

إننا، عندما نلقى نظرة على حصاد فريد شوقي، سنجد أن تحطيمه لقاعدة أزدهار وذبول النجم، لم يكن مصادفة، فهو ، بعمله الدائم والدؤوب، وبموهبة الحضور التى يتمتع بها على الشاشة وخبرته العريقة، أصبح بالفعل ملكاً من ملوك السينما ينتقل بذكاء من أزدهار إلى ازدهار...

وهو فى التحليل النهائى جعلنا نشاهد معرضاً هائلاً من البشر ، بطباعهم المختلفة، وانفعالاتهم المتباينة.. لذلك فهو مثل الحقيقة التى مهما تبدلت معاييرها والظروف التى أحاطت بها، تبقى فاعلة فى النفوس، متفاعلة مع الشريحة الأكبر من الفئات الشعبية التى من أجلها أساسا كانت صناعة القصة والفيلم.. ولذا استحق هذا المبدع، الاحتفال به وبمشواره الفني.. خلال ما يزيد على نصف عمر تاريخ السينما العربية.

رسالة
باريس

ر

مَهرجان السينما العربية في باريس:
الإنتاج المشترك ودرس التبانات

باريس: ك.ر

ملاحظة أولية تفرض نفسها علي ضمير المرء عقب إلقاء نظرة علي قائمة الأفلام الروائية الطويلة المتسابقة في إطار مهرجان السينما العربية الذي نظمته ، بكفاءة، إدارة السينما بمعهد العالم العربي في باريس . ملاحظة تتعلق بجهات الإنتاج التي ساهمت في صنع هذه الأفلام، وتشير - الملاحظة - إلي الوضع العجيب للسينما العربية التي تعتمد علي مصادر مالية أجنبية ، وبالتحديد .. فرنسية . فثمانية أفلام من الأفلام الثلاثة عشر، شاركت فرنسا فى تمويل معظمها .. وثمة فيلم تاسع، يثير أكثر من مشكلة، ساهم فى إنتاجه - لا تنزعج - صندوق دعم الفيلم الجيد الإسرائيلي!، كما هو مكتوب بوضوح ، وباللغة العربية ، فى نهاية الفيلم.

ومنذ البداية، لا أحد ضد الإنتاج المشترك على نحو مطلق، فالإنتاج المشترك يتيح توفير ميزانيات عالية للفيلم ، ويضمن له التوزيع الأوسع، ويحقق تبادلا مثمرا فى الخبرات . ولكن أن نرى أفلاما مغربية فرنسية ، وجزائرية فرنسية ، وتونسية فرنسية ، ولبنانية فرنسية، فى الوقت الذى لا نجد أثرا لأفلام مغربية تونسية، أو لبنانية مصرية ، أو تونسية سورية، فإن هذا يجسد خللا مفجعا فى العلاقات الاقتصادية" بين بلدان عربية ، تمارس المحبة فيما بينها، قولا، وتمتنع عن ممارستها فعلا وسلوكا.

طبعا ، لا يمكن لأى منصف أن يطالب المخرج بالابتعاد عن الإنتاج المشترك، سواء مع فرنسا أو أى دولة أوربية أخري، ذلك أن هذه المطالبة - إذا حدثت - فإن معناها المطالبة بعدم مزاولة المخرج لعمله، وبالتالى يبدو يتجاهل أهم حقوق الإنسان.. وهو حق العمل.

كثافة الإنتاج المشترك تحرجنا ، وإن كان مفيدا بحكم كونه منح فرصة الإبداع لعدد لا يستهان به من فنانينا .. كما أن إقامة مهرجان السينما العربية ، فى قلب باريس ، يحرجنا، وإن كان مفيدا ، وفريدا ، فى ذات الوقت. إنه المهرجان الوحيد فى العالم ، الذى يقام بإنتظام كل عامين ، ويحمل اسم "السينما العربية" مستقلا . وليس له ما يماثله فى العواصم العربية كافة ، الأمر المؤسف بحق .. لذا فإن المتابع للنشاط السينمائى وهو يطالب بتعاون البلدان العربية فى مجال الإنتاج المشترك ، لا يفوته أن يطالب بإقامة مهرجانات ، أو أسابيع، أو ملتقيات - فلتسمها ما شئت - للأفلام العربية، فى العواصم العربية.

وقبل التعرض للأفلام الروائية الفائزة ، تجدر الإشارة إلى تلك اللمسة الجميلة، الرقيقة، العميقة ، التى حققها معهد العالم العربي، بتكريمه للفنان العراقى الكبير، يوسف العاني، الممثل، الناقد ، المخرج ، الذى خدم المسرح والسينما ، بأعمال ذات طابع واقعى ، إنساني، تحنو على البسطاء من الناس، الذين ينتمى لهم، والذين ولد وعاش بينهم ، ومعهم: ولد عام ١٩٢٧، فى أحد بيوت حوارى "سوق حمادة" .. درس القانون وعمل محاميا، التحق بفرع التمثيل فى معهد الفنون الجميلة. فى عام ١٩٥٢ أسس "المسرح الحديث" بمشاركة إبراهيم جلال . كتب مسرحيات "الشريعة" "المفتاح"، "فلوس الدواء"، "الخرابة" ، "الخان" .. وفى عام ١٩٥٧، قام ببطولة أحد أفضل الأفلام العربية "سعيد أفندي" لكاميرات حسني، وواصل مسيرته مساهما بفعالية ، فى ثقافة الوطن العربي، وصدر له أكثر من كتاب "بين المسرح والسينما" و"هوليود بلارتوش".. إن تكريم يوسف العاني، فى بعد من أبعاده ، يرفع صوت العراق المحاصر، ويثبت حضوره فى وقت تصر القوى الظالمه على تغييبه.

إرضاء .. أكبر عدد ممكن

لا يحتاج الأمر الجهد كى يدرك المتابع أن نتائج المسابقة راعت إرضاء أكبر عدد ممكن من الدول المشاركة فى المهرجان .. وأظن أن لجنة التحكيم وجدت تقاربا، في مستوى الأفلام المتواضع، وبالتالى لم تعان قلقا فى توزيع جوائزها على نحو "جغرافى"، فليس هناك ذلك الفيلم المميز الذى يدفع بهذا الحكم أو ذاك إلى الدفاع عنه .. إلى آخر مدى.

تواضع مستوى إبداعنا العربى ، السينمائى ، يحتاج لدراسة خاصة، تتعمق جذورها وتبحث أسبابها .. ولكن من الممكن، الآن وهنا، أن نرصد بعض جوانب ضعف الفيلم العربي، سواء فى المشرق أوالمغرب، متمثلة فى الإسراف الشديد فى الاعتماد على الحوار، الأقرب إلى الثرثرة، مما يؤثر بالسلب على التعبير بالصورة، والحدث، والموقف.. ثم تأتى مسألة التطويل المغالى فيه، حيث تتقطع أنفاس الفيلم عند منتصفه ، فيكاد يترنح مترهلا فى نصفه الثاني..

أضف إلى هذا جنوح العديد من الأفلام إلى لهجات مسرفة في محليتها، مما يجعل متابعتها أمرا بالغ الصعوبة ، حتى أن متابعة الفيلم، من خلال الترجمة المطبوعة على الشريط، أسهل من متابعة لهجة الأبطال.

لكن الجانب الآخر في صورة الإبداع العربي، يبعث قبسا من ضياء الأمل، ذلك أن معظم الأفلام الفائزة ، حققها مخرجون شباب، يقفون لأول مرة ، وراء الكاميرا .. وهذا يعني أن جيلا جديدا ، واعدا ، يشق طريقه، بجلد وصعوبة ، نحو المستقبل.

الجائزة ألكبري، حصل عليها "يا ولاد" للبناني زياد دويري، وكان هذا الفيلم هو الوحيد الناطق بالعربية في مهرجان "كان" في دورته الأخيرة.. ويا "ولاد" ، أو "بيروت الغربية" ، حسب تسميته الفرنسية ، يقدم تجربة صديقين يودعان مرحلة الطفولة ، ببراءتها، ليستقبلا سنوات المراهقة، بأشواقها، ورعونتها ، ورغباتها الجامحة . إنهما في مرحلة اكتشاف العالم. اختار زياد دويري بطليه اختيارا موفقا: "طارق" أو محمد شماس، الطويل، النحيل ، على قدر غير قليل من التمرد. وتمرده في الاتجاه الصحيح. يرفض في بداية الفيلم ترديد نشيد المارسيلية في طابور الصباح بمدرسته الفرنسية. وفي نوبة من الانفعال ، ينتزع ميكروفون الإذاعة المدرسية ليردد النشيد الوطني اللبناني، فيتجاوب معه بقية التلاميذ، ويطرد من المدرسة.. أما "عمر" .. الذي يؤدي دوره رامي الدويري، فإنه قصير القامة، دقيق الملامح، لا تزال آثار الطفولة بادية على وجهه. يدخن السجائر سرا، ويحاول أن يكون رجلا.

برحابة أفق ، وروح مترعة بالتسامح ، وإحساس قوي بالأمل، يتجاوز زياد دويري ، مع بطليه تراجيديا الحرب الأهلية اللبنانية، لتتحول، من خلال عينيه في فيلمه الشخص، إلى تجربة إنسانية فيها درجات من الألم، والتوتر، والحزن، لكنها – خاصة بعد أن انتهت – أكدت قدرة الإنسان على مواجهة الصعاب ، ومعايشة من يختلف معهم، والتمسك بالحياة، إنه فيلم لا يدين أحدا، ولا ينتصر لطرف.. ويقدم دويري "بانوراما" واسعة لبيروت، إبان الحرب، بمشاكلها، وسكانها، والوافدين إليها من الجنوب، ويستخدم مشاهد تسجيلية من الحرب أحيانا، وللسياسيين أحيانا لتدعيم الإحساس بالمرحلة التاريخية التي يتعرض لها. وهي استخدامات وضعت في سياقها الروائي، فبدت جزءا من نسيج الفيلم.

لكن "يا ولاد" يعاني من جفاف المناقشات العقلية، ذات الطابع الفلسفي ، التي تدور مطولا، بين والد ووالدة "طارق".. وقسرا ، تتحول أفكار زياد دويري إلى علاقات يشوبها التكلف، مثل علاقة الصديقين تجارتهما المسيحية، التي تخرج معهما أحيانا "تأكيدا للوحدة الوطنية"، وتتأخر معهما في الخارج من دون أن ينتابها القلق على مخاوف أسرتها. وعموما، فإن دويري، مع بطليه، ينساها في مفترق طرق ؟... كما أن دويري، ترك العنان لإحدى شخصياته ، تؤديها ممثلة بدينة، موهوبة – لا أعرف اسمها للأسف – كي تشتم الآخرين ، بشتائم مقزعة، باللغة السوقية.

عندما صعد زياد دويري لخشبة المسرح ، لتسلم جائزته ، تحدث بالفرنسية حديثا هادئاً، معبرا عن سعادته بالتقدير الرفيع الذي ناله .. ولكنه فاجأ الجميع



، حين تحدث بالعربية، بلجوئه للهجة خطابية ساخرة، وشوح بيده قائلاً: أقول كما قال المتنبي، إني أحمل في يدى السيف .. وفي ما يبدو أنه أدرك مدى السخف الذى سينزلق فيه، فتوقف عن الاستخفاف، وأخذ سمت أصحاب الشأن الكبير، وأخذ يطالب البلدان العربية التى ستعرض "يا ولاد" بعدم حذف أى كلمة منه، ذلك أن أى حذف سيؤثر في روح الفيلم وبنائه.

لا بأس ، كما قال صاحبى ، فإن ما فعله الماهر، زياد دويري، على خشبة المسرح، لا يجب أن يؤثر على إعجابنا بفيلمه ، فما فعله.. يرجع لفورة الشباب وجنوح النجاح.

داوود أولاد سياد، شأنه شأن دويرى ، يخوض تجربته الأولى بفيلمه الذى شاركت فرنسا فى إنتاجه "باى باى السويرتى"، الفائز بجائزة الفيلم الروائى الأول.. وعلى الرغم من بطء إيقاع الفيلم ، وتكرار بعض مواقفه، وحوارته، وصعوبة فهم لهجته، فإن "باى باي.." ، يطوف بنا، فى ريف المغرب ، مع فرقة ترفيهية جوالة، تقدم عروضها فى الموالد والأسواق . وتعانى الفرقة من قلة الرزق من ناحية، وتدهور علاقات أعضائها مع بعضها بعضا من جهة ثانية. صاحب الفرقة، المؤمن بعمله، يحاول - عبثا - إيقاف تفكك فرقته . ابنه ، الذى يطمح أن يصبح ملاكما شهيرا، يتعرض لهزائم متوالية. الراقص المنضم حديثا للفرقة لا يجد فيها الحد الأدنى من الآمان .. إنه فيلم عن الفشل ، والاندثار، والآمال الضائعة.

جائزتا التمثيل ذهبتا لعبلة كامل ، عن دورها فى "هيستريا" للمخرج الجديد عادل أديب .. وأحمد زكى عن دوره فى "إضحك، عشان الصورة تطلع حلوة" الذى أخرجه شريف عرفه.

عبلة كامل ، فى فيلمها المذكور ، تؤدى شخصية فتاة تعيسة، تلجأ للخيال تعويضا عن الواقع، وتنطلق فى الحياة باحثة عن مكان ، وزوج، واستقرار .. تحافظ عبلة على الملامح الجوهرية للشخصية، وتعبر عنها بشفافية وتفهم، وبرغم المواقف العاصفة التى تمر بها، فإنها تلتزم أسلوبها القائم على الانفعال الداخلى والاقتصاد الخارجي. صوتها ، متعدد الألوان، لا يرتفع أبدا، ملامح وجهها تعبر دقة، عن ما يجيش فى صدرها.

أحمد زكى، فى "إضحك..." يقوم بدور مصور فوتوغرافى يغلق دكانه بإحدى مدن الأقاليم ليذهب مع ابنته ، إلى العاصمة، كى تستكمل تعليمها فى كلية الطب، ومعه والدته. أحمد زكى ، فى العاصمة، ينسج علاقات جديدة، بعضها دافىء، إنساني. وبعضها شائك و، مدمر .. وفيها جميعا، يبتدى على نحو شاعري، ما تتميز به هذه الشخصية من كرامة، وقدرة على إنكار الذات، وطاقة محبة، تتجلى فى نظراته التى تحتضن ابنته الوحيدة.. والتى تفيض بالأمنيات تجاه إمرأة أحبها، تؤدى دورها، ليلى علوى. عن جدارة ، فازت عبلة كامل ، كما فاز أحمد زكى.

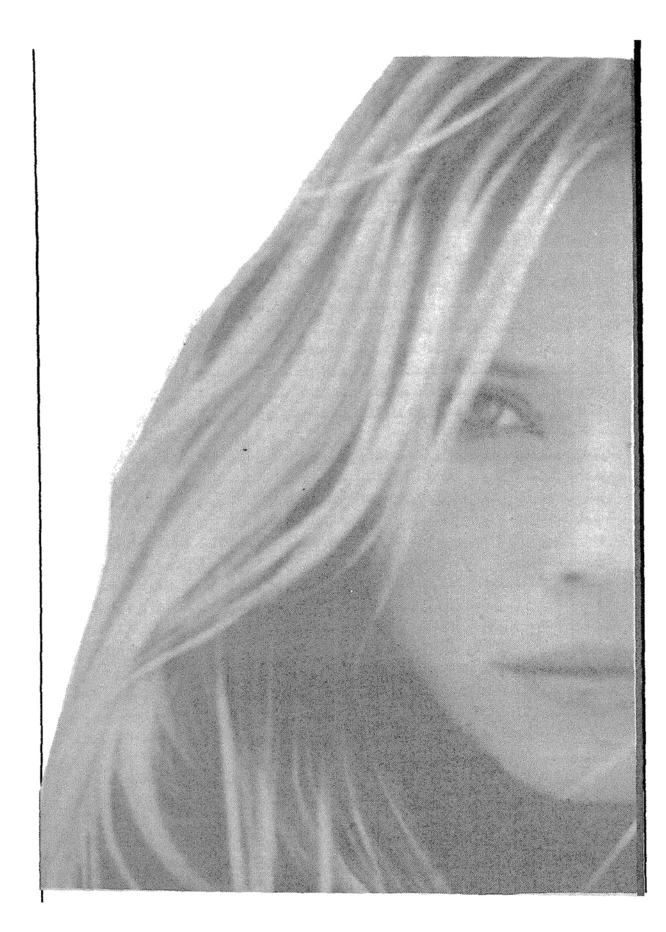
مشكلة

ذهاب جائزة لجنة التحكيم الخاصة لـ "درب التبانات" الذى شاركت إسرائيل

فى تمويله يثير أكثر من مشكلة .. فأولا، من ناحية المبدأ، هل من المقبول أو المستساغ، أن يقبل السينمائى الفلسطينى تمويلا إسرائيليا، بإدعاء أنه - الفلسطينى - طالما يدفع الضرائب للخزانة الإسرائيلية، فمن حقه أن يحصل على دعم "إسرائيلى"؟.. وهذا المنطق المخادع، المخاتل، الذى سبق طرحه من قبل إيليا سليمان، مخرج "سجل إختفاء"، أثناء عرض فيلمه فى مهرجان قرطاج الأخير، يفترض - قسرا - أن إسرائيل دولة ديمقراطية نزيهة، من الممكن أن توزع حصيلة ضرائبها على "مواطنيها" بالتساوي، وأنها ستشجع الفيلم الفلسطينى من أجل عيون السينمائى الفلسطيني.. إن هذا المنطق يقودنا للنقطة الثانية المتعلقة بأثر التمويل فى رؤية الفيلم. وهنا تأتى الإجابة من قلب "درب التبانات"، حيث يظهر جنود الاحتلال الإسرائيلى بمظهر يخفف كثيرا من صورتهم الوحشية الحقيقية، بل ويبدو الحاكم العسكرى ودودا، لطيفا، متحضرا، إذا قيس بالمختار الفلسطينى الزنيم، وبطانته اللاهية.

النقطة الثالثة التى يثيرها الفيلم، تتعلق ببعض الأسماء العزيزة، التى لا أشك فى وطنيتها، وضميرها، مثل المخرج غالب شعث الذى حقق "الظلال على الجانب الآخر" ١٩٧٥، حيث كتب اسمه على التترات، ككاتب للسيناريو .. فضلا عن الروائى الفلسطينى أحمد عمر شاهين، الذى كتب اسمه أيضاً، كمراجع للمادة الدرامية!. وكل من شعث وشاهين يعيشان فى القاهرة.. لذا اتصلت بهما تليفونيا، فأخطرانى أن لا علاقة بين السيناريو الذى كتباه فعلا، بناءً على طلب المخرج على نصار، صاحب شركة "سنابل" الذى أكد لهما أن شركته لا علاقة لها بإسرائيل - والفيلم الذى عرض على الشاشة، وإن السيناريو تم تغيير الكثير من أحداثه، وشخصياته، وعلاقاته تنفيذا لمطالب "صندوق دعم الفيلم الجيد الإسرائيلى"، وأكدا لى أنهما فى سبيل رفع قضية ضد المخرج المذكور .. ولأن القضية أكبر من المسألة القانونية، لذا فإنها تستحق وقفة مطولة: أصل الحكاية، كما يرويها كل من غالب شعث، وأحمد عمر شاهين، أن المخرج الفلسطيني على نصار، المولود بقرية عرابة بالجليل عام ١٩٥٤، والذى أنهى دراسته الجامعية فى معهد السينما بموسكو ١٩٨١، التقى بهما فى القاهرة، عقب عرض فيلمه الروائى الأول "المرضعة" الذى انتجته شركته الخاصة "سنابل" اقترح عليهما التعاون معه فى كتابة فيلم حول قريته الواقعة فى قبضة الاحتلال منذ حرب فلسطين الأولي. سلمهما أربع صفحات تتضمن فكرة فيلم بعنوان "درب التبانات".. ولخبرته فى كتابة الرواية، قام الروائى أحمد عمر شاهين بكتابة معالجة سينمائية للفكرة، تقع فى ستين صفحة، تتضمن الحبكة، والأحداث، والوقائع، والشخصيات، وتولى غالب شعث، صاحب "الظلال على الجانب الآخر"، معتمدا على المعالجة، كتابة سيناريو تفصيلى فى "٩٨" مشهدا، راعى فيه أن ينبه إلى مكونات الأماكن، بخلفياتها، وديكوراتها، سواء الطبيعية أو المصممة، مع إرشادات لحركة الشخصيات، ونوعية أحاسيسها، وطريقة تحركها، والزمن الذى يدور فيه كل مشهد، فضلا عن كتابة حوار يعبر، بدقة، عن سمات كل شخصية. بعبارة مختصرة: أصبح الفيلم جاهزا على الورق.

بعد تنفيذ الفيلم، داخل الأرض المحتلة، جاءت مفاجأة مزدوجة: مهنية،



وسياسية، فعناوين التترات، فى بداية الشريط، تعلن عن اسم على نصار ، ككاتب للسيناريو، قبل اسم غالب شعث. وبدلا من أن يكتب اسم أحمد عمر شاهين ككاتب للمعالجة السينمائية، فى العناوين الأولي، انتقل إلى تترات نهاية الفيلم، ليسبقه اسم إميل حبيبي، وينسب لهما القيام بـ"مراجعة النص"! ولأن الفيلم - كما شاهدته - لا يضيف شيئاً للسيناريو الذى قرأته، وإن كان حذف بعض مشاهده، فإن المرء لا يسعيهإلا أن يقول، بضمير مرتاح، إن إضافة اسم المخرج، ككاتب السيناريو، يعتبر عملا - على الأقل - مجافيا للحقيقة .. أما مسألة "مراجعة النص" فإن غالب شعث يفسرها بقوله إن الرقابة الإسرائيلية، اتفقت مع المخرج على اختيار إميل حبيبي، موضع ثقة الطرفين، كى يحذف ما يراه ضروريا، حتى تتم الموافقة على تنفيذ السيناريو. وبهذا لا يغدو لأحمد عمر شاهين علاقة بـ "بمراجعة النص"، ولا شك أن تبديل دوره ككاتب للمعالجة السينمائية إلى ما يشبه "المراقب للنص"، يعتبر - على الأقل - مسلكا مغرضا.

لكن الأهم ، والذى يفقأ عين المشاهد العربى ، ذلك العدد الكبير من المؤسسات الإسرائيلية المساهمة فى إنتاج الفيلم، والمكتوب أسماؤها فى تترات النهاية:"صندوق تشجيع الفيلم الإسرائيلى الجيد"، "شركة كيسبت"، "صندوق تشجيع الإبداع العربى" ، "صندوق تشجيع الفيلم الإسرائيلى من تأسيس اتحاد فرع السينما.

هكذا ، أربع جهات إسرائيلية تمول "درب التبانات" .. وبالطبع ، كما يؤكد شعث وشاهين لم يعلما شيئاً عن مصادر التمويل، فالمخرج ، على نصار ، أعلن لهما أن شركة "سنابل" التى يملكها، هى التى ستتولى الإنتاج كاملا .. ولعل تجربتهما المرة ، تدفع الآخرين، إلى اتخاذ جوانب الحيطة والحذر ، فى تعاملهم ، مع مخرجين ينفذون أعمالهم ، بعيدا عن الأعين.

وردا على القائلين بأن النقود لا وطن لها ولا هوية، يأتى "درب التبانات" ليثبت أن للمال رائحة واتجاها وموقفا وأفكارا ، فالعملات الإسرائيلية لا يمكن أن تمنح من أجل سواء عيون العرب عموما، والفلسطينيين خصوصا.

صراع... مزدوج

تدور أحداث "درب التبانات" عام ١٩٦٤، قبل إنطلاق المقاومة الفلسطينية عام ١٩٦٥، ويحاول الفيلم أن يقدم بانوراما لواحدة من القرى ذات الشهرة الواسعة فى الانتفاضات ، إلى جانب قرى "سخين" و"دير حنا".. "عرابة"، التى عانت من سطوة الاحتلال الإسرائيلي، حيث تستعرض الكاميرا ، فى الصباح ، خروج الرعاة مع قطعان ماشيتهم، وذهاب الفلاحين إلى مزارعهم، وتوجه العمال نحو شاحنة ستحملهم للعمل بعيدا، وفى الخلفية بيوت القرية، المكونة من دور أو دورين، فضلا عن الحوارى الضيقة، المتعرجة، وعلى جدار جملة تقول "لا لتهويد الجليل".

قارىء السيناريو ، يلمس بوضوح ، مع توالى ظهور الشخصيات، أن ثمة صراعاً مزدوجا: صراعا فلسطينيا إسرائيليا وصراعا فلسطينيا فلسطينيا، فأثر الاحتلال يتجلى فى المشهد الثالث، الموجود أيضاً على الشاشة ، فعندما ينزعج

الأستاذ "أحمد" المدرس ، حين يرى أفضل تلاميذه يلتحق بالعربة التى ستحمل العمال إلى سوق العمل الإسرائيلية، ينادى عليه. وبينما يتوارى التلميذ خجلا، يوجه أحد الذاهبين كلامه للمدرس قائلاً: ما هو يا أستاذ بعد ما صادروا أرضهم .. الولد مضطر يساعد أمه وأخوته .. هو إحنا لاقيين نتعلم .. وما تعلمناش .. كلنا هيك يا أستاذ".

وفى المشهد التالى مباشرة ، أمام زهور حديقة المدرسة ، يلتقى مديرها "أبو يوسف" مع مختار القرية . الأول محارب قديم . لا تزال جذوة النضال تعتمل داخله ، بينما الثانى يبدو كمخلب سلطات الاحتلال، وهو بقدر خنوعه للحاكم العسكرى الإسرائيلي، بقدر تأسده إزاء مواطنيه الفلسطينيين .. وفورا ، تندلع مواجهة بين الاثنين، المختار، يشير بأصبع الاتهام للمدرس "أحمد"، زاعما أنه يزور تصاريح العمل للفلسطينيين، بينما يرفض مدير المدرسة هذا الاتهام، ويؤنب المختار على تخاذله ورعبه.

ومن بين شخصيات "درب التبانات"، تنهض شخصية الحداد "محمود" – الذى يؤدى دوره محمد بكرى – القوي، بدنا وروحا، المحبوب من الناس و الذى يتمنى الزواج من المدرسة "سعاد" التى يخفق قلبها بحبه ، ينازعه عليها "محمد" ، ابن المختار، الشاب الفاسد، المدلل المستهتر .. ثم "مبروك" ، الذى توقف نموه العقلى عند مرحلة اطلفولة، والذى تعاوده ذكرى مصرع أسرته إبان حرب ١٩٤٨، فينتابه ما يشبه نوبات الصرع . ويتعرض "مبروك"، طيب القلب ، لسخرية "المختار" وبطانته التافهة . وفى المقابل ، يحظى بصداقة الحداد.

إلى جانب مدرسة الأطفال "سعاد" ، تبرز "جميلة" ، الرقيقة، التى أصيبت بالخرس، منذ سنوات ، إثر صدمة عصبية عنيفة ، وينسج الفيلم علاقة شفافة ، بينها و"مبروك" ، الذى يشبهها فى ضعفها.. وثمة ابنة المختار ، التى تحب "خالد" ، صديق شقيقها، وتابعه، والتى سنكتشف أنها تقوم بتزوير تصاريح العمل.

أحداث "درب التبانات" تتدفق بسرعة، وفى عدة اتجاهات: يقبض على المدرس "أحمد من قبل الحاكم العسكري. فى نوبة غضب يندفع "محمد" – ابن المختار – برعونة ، إلى بيت الحداد، ليحرقه. "الحداد" يحضر فى الوقت المناسب. تندلع معركة بينه و"محمد" الممسك بمدية. "محمد يسقط فوق مديته ويموت. وبلا مبرر، سواء فى السيناريو أو على الشاشة ، ينقلب سكان القرية ضد الحداد. يحملون المشاعل ويبحثون عنه ، للثأر منه. يهرب إلى قرية مهجورة. "مبروك" يحمل له الطعام . يعود الحداد لبيت "المختار" المكلوم ، الذى عرف أخيرا أن ابنته هى التى تزور التصاريح، كما يعلم أن الحداد لم يقتل ابنه. الحاكم العسكري، ليلا ، يتجه لبيت "المختار" كى يقدم واجب العزاء. المختار يخطر الحاكم العسكرى أن ابنه القتيل هو الذى كان يزور التصاريح ، وبالتالى من المناسب أن يطلق سراح المدرس. الحاكم العسكرى ينظر طويلا للحداد. يغادر البيت ويركب عربته العسكرية، ويعلق على الأحداث كافة بأن المسألة كلها ليست أكثر من أنها "فخار يحطم بعضه" أو إنهم يقتلون بعضهم "حسب ما جاء فى السيناريو، أو "بطيخ بيكسر بعض" كما يقول على الشاشة.

خفوت .. وتلاش

فى المقارنة بين السيناريو ، والفيلم ، يدرك المقارن أن "درب التبانات" غدا - على الشاشة - داجنا ، مسالما إن لم يكن مستسلما ، فالصراع الفلسطينى الإسرائيلى أصبح خافتا ، وبالتالى بدا الصراع الفلسطينى الفلسطينى أقوى حضورا وأكثر فعالية. جنود الاحتلال أقرب لخفراء القرى المصرية، يتعاملون مع الأهالى "برزالة" وليس بوحشية، فأثناء تجميع العمال الفلسطينيين بحثا عن أصحاب تصاريح العمل المزورة، يكتفى الفيلم بتصوير جندى يلكز أحد الفلسطينيين، وآخر يدفع أحد العمال دفعا هينا . وعندما يقتحم الجنود بيت المدرس، تقوم والدته بصفع جندي صفعة شديدة، مما يغضب الجنود الذين يكتفون بإلقاء كتب المدرس على الأرض.. وإذا كان الفيلم تحاشى تصوير معظم المواقف الساخنة التى تجسد الصراع الفلسطينى الإسرائيلي، فإن إلغاء مشهد اغتصاب "جميلة" يعتبر تجاهلا كاملا، متعمدا، لممارسات محققة، خلال حرب ١٩٤٨ من ناحية ، ويؤدى لعدم فهم أزمة "جميلة من ناحية ثانية.. إن المشهد المهم ، مكتوب فى السيناريو ، كالتالى:

"فلاشى باك".

- أم جميلة وهى تقتحم الغرفة وبيدها سكين لتنهال على جندى يستطيع أن يفلت من هجمتها.

- الجندي يمسك يد الأم وبها السكين .. ويحاول أن يخلص السكين منها.. وفى الخلفية جندى آخر يحاول اغتصاب فتاة "جميلة" فى الثانية أو الثالثة عشرة من عمرها.

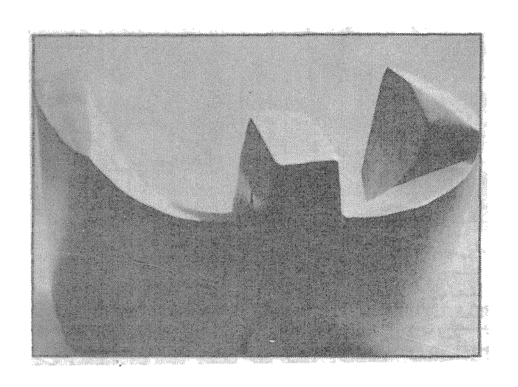
- لقطة قريبة للفتاة وهى تقاوم وتصرخ .. بينما هى تنظر بين الحين والآخر فى اتجاه أمها.

- الأم تقاوم الجندى وتستطيع أن تجرحه .. وبينما هى تحاول أن تسدد له طعنة أخرى يتمكن من أن يخلص السكين منها. ثم ينهال عليها بطعنة.

- وجه الفتاة وهى ترى أمها تتلقى الطعنة.

- الجندى يسدد الطعنة تلو الأخرى فى جسد الأم، بينما نرى في الخلفية الفتاة وقد انهارت مقاومتها. تغطي وجهها بيديها وهي تصرخ، بينما الجندى يقوم باغتصابها .. ويتحرك فوقها بنفس سرعة تسديد الطعنات لأمها .. ويمكن للموسيقى أن تدعم التأثير .. وتقترب الكاميرا ببطء من وجه الفتاة المغطى بيديها.

بحذف هذا المشهد ، وأمثاله ، يتلاشى ثقل الاحتلال.. وبالطبع ،من السذاجة أن يتخيل أحد إمكان تجسيده فى فيلم تموله أربع مؤسسات إسرائيلية ، فالمال .. لا يمكن أن يكون مجرد هبه، فمن يدفع، له أن يطلب ويإمر.. ومن يأخذ عليه زن ينفذ ويرضخ. وهذا هو درس "درب التبانات"!



الديوان الصغير

قصص قصيرة بالعامية المصرية

د. مصطفى مشرفة

إعداد وتقديم:

فؤاد مرسى



مقدمة

لغة عامية... تصور وتشكل فى غير غرابة أو فجاجة منفرة.. تمزج داخل الإطار القصصى بين السرد والمونولوج والديالوج باقتدار نادر ، ورهافة جميلة ، فيستلبك النص القصصى بليونة ويضعك على حافة الشعر!.

هذا الانتقاء المحكم للفظة العامية وتفجيرها واستخدام أدق دلالاتها وأكثرها قدرة على التعبير هو أول ما يقابلك فى قصص الدكتور "مصطفى مشرفة"، فتكتشف ومن أول وهلة أنك أمام كاتب غير عادي، وأنك أمام كتابة تحمل منهجا الخاص وتقدم رؤيتها ووجهة نظرها للواقع ، بلغة واقعية .. فتفرح بظفرك بهذا الكاتب ، وفى آن .. تحزن لأن الواقع تجاهله.

الصدفة وحدها هى التى دفعت إلى بهذه المجموعة الفريدة من القصص ، لقد كان اسم الدكتور "مصطفى مشرفة" مرتبطاً فى ذهنى - من قبل - بروايته الفذة الوحيدة قنطرة الذى كفر"، المكتوبة أيضاً باللغة العامية، والتى أحدثت صدى هائلاً وقت صدورها عام ١٩٦٦م وكنت أحسبها حدثاً عابراً فى حياة هذا الرجل وفى حياتنا الأدبية، حتى قدم لى الصديق الشاعر، "سمير درويش" كتابا بعنوان "هذيان وقصص أخرى" بقلم الدكتور مصطفى مشرفة، وقال لى إنها مجموعة قصص مكتوبة باللغة العامية، وسكت!

لقد عشت مع هذه المجموعة وقتا غير قليل، واكتشفت أن روايته قنطرة الذى كفر" - أبدا لم تكن حدثاً عابراً فى حياة كاتبها، بل كان يؤسس لهذه الكتابة ويحفر مجاريها داخل وعينا بشجاعة وجرأة.

كانت الكتابة بالعامية إذن واعتمادها وسيلة للتعبير إشكالية تشغل بال الرجل، وليس الأمر لفقر في لغته الفصحي، أو لعدم الإدراك بقواعد نحوها وصرفها وأسس بلاغتها، أو لعجزه عن التعبير بها، فمقالاته بمجلة الثقافة وغيرها تشير إلى كاتب يمتلك ناصية لغته الفصحي، وهي طوع يده يعبر بها في سلاسة ويسر وغير كلفه، ومن منا يراجع قصته "نجوي" ضمن قصص هذه المجموعة أو يعود إلى مقالته بمجلة الثقافة – ع ٣٨٠، بتاريخ ٩ إبريل ١٩٤٦، المنشورة تحت عنوان "مقارنة بين أسلوبين" وأدرجت كذلك ضمن ملحق لنماذج من مقالاته في نهاية المجموعة ، يعلم مدى شغل الرجل بهذه القضية واهتمامه بها وإصراره على الكتابة بالعامية ، باعتبارها الأنسب للتعبير عن الناس ومشاغلهم، والأقرب إلى إدراكهم . فهي لغة التعامل اليومي بيننا.. راجع معي هذه الفقرة من كلمة المؤلف ، في صدر روايته "قنطرة"

"كما رأيت أيضاً أن أكتب هذه القصة بلغتها الأصلية (أي باللغة العامية) لأنها لغة تجعل القارىء يعيش في هذه الأحداث ولا تضيع بهجتها إذا كتبت بأي لغة أخرى فوق مستوى العامية".

إن عالم الدكتور "مصطفى مشرفة" يحتاج إلى أن نفتح الأبواب عليه ونستكشف خباياه وتفصيلاته ونحاول فك أسراره.

تحتوي مجموعة "هذيان على أربع عشرة قصة، ثمان منها مكتوبة باللغة العامية الخالصة ، وست مكتوبة بالعامية المفصحة أو الفصحى المبسطة، الأقرب إلى العامية. لقد آثرت في اختياري أن يقف القارىء على الأسلوبين، اللذين يحكمهما في الحقيقة منهج واحد.

ف.م

اللى مكتوب على الجبين

شفتها لما كان عمرها ١٧ سنة ، واتكلمنا سوا وحبيتها. وفاتت سنتين وشفتها تاني ولاحظت فيها نوع من التغيير فسألتها.. أنا ملاحظ فيك أنك اتغيرتي. لكن مش قادر أعرف أيه هو اللى اتغير فيك؟

كلامك؟ طريقة لبسك؟ طريقة مشيتك؟..

فردت عليه بخجل وقالت : مش تفتكر أن سنتين من العمر تغير الإنسان؟

رديت عليها وقلت لها ده صحيح لكن أنا كنت دايما معجب بطريقة مشيتك لأنك لما بتمشى تبقى زى الملكة ، واحدة فخورة بعملها ، معتزة بنفسها.. فى الحقيقة مش قادر أعرف أيه اللى أتغير فيك؟

قالت لى أنت كمان اتغيرت فى كلامك، فى حبك الغريب للموسيقى الغربية اللى أنت عدتنى بيها.

وبصيب فى وشها وحسيت فى نفسى أن هى البنت اللى قابلتها من سنتين، وحسيت تانى بالحب اللى كان فى قلبى لها من سنتين.

وبنوع من الايحاء وجدنا نفسنا ماسكين أيدين بعض.

وقلت لها : تتجوزيني؟

عينيها امتلأوا بالدموع وقالت: معرفش ماتسألنيش دلوقتي.

وبعيدين سبنا ايدين بعض ولا اتقبلناش إلا بعد سنتين تانيين.

وكان بين عمرى وعمرها حوالى ٣٠ سنة، فظنيت أن ده هو السبب فى أنها قالت لى فى آخر مقابلة معرفش، واعتذرت لها عن كبر سنى وصغر سنها.

وردت علي: أنت بتعتذر على أيه؟ أنا عمر ماجه فى دماغى أنك كبير فى السن وأنا صغيرة فى السن.

واندهشت من كلامها وقلت لها أنت بتتكلمى من قلبك ولا كلام فض مجالس.

وفى لحظات رمت رأسها على صدرى وقالت فى الحقيقة أنا طول عمرى عندى شعور بأنى قبيحة الشكل ومش معقول أن أحد يحبنى.

وأدركت أن عندها مركب نقص، واتضايقت مش عارف منها والا من نفسي؟

فهزتها من أكتافها وقلت لها لكن أنت جميلة.

قالت أيوه، ناس كتير قالوا لى كده لكن كنت أحتار أصدق نفسى ولا أصدقهم؟

وأدركت من كلامها أن ما فيش فايدة أزيل من نفسها الشعور

ده.
قلت لها : معرفش الإنسان ده حيوان غريب، ومع كل قوته العقلية ما بيقدرش يتخلص من اللى فيه.
ونظرت لى بحزن والدموع سايلة من عينيها وقالت لى تسمح أبوس إيدك.
فتجاهلت كلامها وافتكرت كلام السيد المسيح للناس اللى اتلموا على واحدة علشان يموتوها فقال لهم السيد المسيح "من كان منكم بلا خطيئة فليرجمها بأول حجر"... وبعدين ، كل الناس مشيت بعيد عنها.
وفقت من أحلام اليقظة دي، وبصيت فى وشها ، وحسيت فى نفسى بحزن عميق، وقلت لها أمشى فى سكتك.
قالت لي: المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين.

بورسعيد

سنة ١٩٩٥ كنت فى فرنسا مع زوجتى وبنتى ولاكنتش أحلم أنى أرجع مصر ، لكن ظروف الواحد بتتغير. زوجتى كانت مدرسة بيانو وكانت أصغر منى بخمس سنوات وكان لنا طفلة جميلة. ولطول إقامتى فى فرنسا أتجنست بالجنسية الفرنسية. واشتغلت جراح في مستشفى.
وسنة ١٩٥٦ حصل الاعتداء الثلاثى على مصر وحسيت بانقباض لدرجة أنى مسكت المسدس وفكرت شوية لأن التناقض بينى كمصرى وفرنساوى هد أعصابى ، لدرجة أنى كنت عاوز أنتحر!
المسدس بتاعى وقع على الأرض ودخلت زوجتى وقالت لى أيه ده!!
قلت لها: الواحد متضايق مش عارف يعمل إيه؟
قالت لى: أنت كنت عاوز تموت نفسك! أنت مجنون!
فمردتش عليها وبعدين دخلت بنتى وحست أن الجو مكهرب وشافت المسدس وأخذته من سكات وخرجت. وبعد يومين من التفكير قلت لزوجتى أنا مسافر مصر.
قالت: حتاخدنا معاك؟
قلتلها: ما أظنش أنى أقدر أخذ واحدة فرنساوية فى الوقت ده أحسن تستنوا هنا لما نشوف الحكاية أيه وبعدين أكتب لكم.

زوجتى كانت اشتراكية زيي فقدرت شعورى وقالت طيب .. سافر بس أكتب لنا باستمرار، ووعدتها بالكتابة وقبل ما سافرت تنازلت عن جنسيتى الفرنسية،. ورجعت مصر بلدي، وفى مصر

شعرت بالكراهية للانجليز والفرنساويين والصهاينة وصممت أني ما أرجعش. وفي يوم رحت بورسعيد وشفت الأعمال الوحشية اللي عملوها المعتدين في حي المناخ وانذهلت . ازاي ناس متمدنين يعملوا الأعمال الوحشية دي!! حسيت أني لازم أعمل حاجة فقدمت نفسي للهلال الأحمر وعينوني جراح في مستشفى كانت بتستقبل ضحايا العدوان. بعد شوية جه الانذار الروسي بضرب لندن. والكلاب دول كلهم ما كانوش عارفين أزاي يخرجوا بسرعة كفاية. المهم... انتهت الحرب وفكرت في زوجتي وبنتي وبعثت لهم تلغراف علشان ييجوا وأجرت لهم شقة في شارع الهرم وفي الوقت المناسب دخلت بنتي مدرسة الباليه الروسي.

وحمدنا ربنا أن البنت قبلت . وبعد تدريب قاسي سفروها روسيا وكنت أنا وزوجتي مش سايعانه الأرض من الفرح. ووعدنا بنتنا أننا نزورها كل سنة. وابتدينا نتخيل أن بنتنا حترجع مصر بلارينا.

رجعنا البيت وحسينا بوحشة غريبه - وبان على وش زوجتي أنها ندمت لأن دموعها ابتدت تنزل من عينها، فواسيتها وقلت لها: أنتي مش طول عمرك عاوزه بنتك تبقى بلارينا؟

قالت: أيوه لكن الخيال شيء والواقع شيء.. تعرف أنا حاسة أني كبرت عشر سنين والبيت فاضي علينا .. فعملت لها فنجان قهوه.

الليل رحنا نتفرج على فيلم وطول المسافة كنت حاسس أنها مابتصش لحاجة وبتفكر في بنتنا. وتضايقت وأخذتها قبل ما يخلص الفيلم وروحنا البيت. وفي الليلة دي ما أكلتش ولا نمناش إلا قليل. ولأول مرة حسيت زي ما حست هيه.. حسيت إني كبرت ويظهر أنها حست بأفكار لأنها قالت أنا مش قادر أعيش في البيت ده.

قلت لها : طيب ما هو كل طفل حيكبر يوم من الأيام ويتجوز. وتكون له حياته الخاصة بيه .. مش دي سنة الحياة.

قالت : أيوه . لكن الفراق مر.

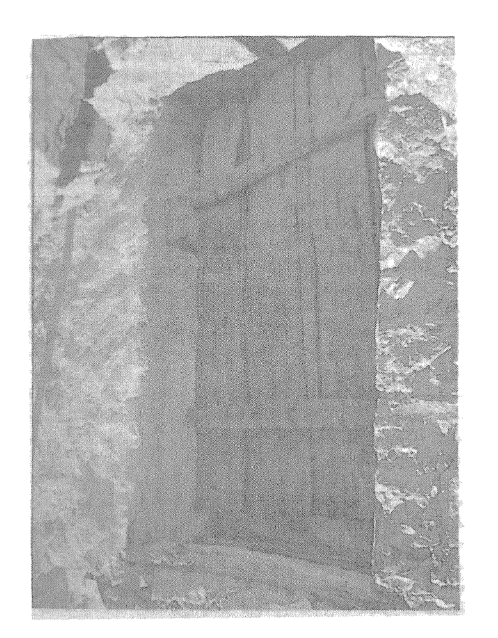
قلت لها: السنة الجايه حنروح روسيا ونشوف بنتنا.

قالت : أحنا كبرنا وفي السن ده العمر بيجري بسرعة.

تاني يوم بصيت في وشها لقيت أنها صحيح كبرت في السن وحسيت بانقباض. لكن ماكانش فيه مخرج . وجالنا شوية أصحاب وابتدينا نروح لهم ويجولنا لكن كل الوقت بحس أني أنا وهيه وحدنا في الدنيا.

مرة قرأت أفكاري فقالت: تيجي نروح روسيا؟

قلت لها: فكره كويسه



لكن لما حاولنا ظروف كتير طلعت قدامنا ومنعتنا من السفر.
في الليل لما كنا نرجع البيت كنا نحس أن البيت ميت وكل شيء فيه ميت، في يوم من الأيام وصلني تلغراف من بنتي ولمدة طويلة ماحبتش أفتحه. لكن زوجتي أخذته وبصت فيه وقريت على وشها ملامح الانزعاج.
وقلت لها: مالك
قالت: مافيش. يظهر أن بنتي حبت واحد روسي وبتسألنا تتجوز والا لأ.
وبعد المناقشة في الموضوع وافقنا على جوازها غصب عنا.
احنا عجزنا يا فرنسيس؟
قالت : ده صحيح لكن أنت في نظري بالضبط زي يوم ماتجوزنا.
وبصينا لبعض وشفت في عينها حب. وشفت شعرها الفضي فقلت لها: أنا ليه مين في الدنيا غيرك؟
وضغطت على أديه من غير كلام. حسيت أن كل حياتنا اللي فاتت مرت قدامي زي شريط السينما.
وفي يوم سافرنا بورسعيد وشفنا حي المناخ أجمل مما كان..
وقلت لزوجتي : مصر بتجدد نفسها.
قالت : طبعا الدنيا كلها لازم تجدد نفسها.
وقلت لها: الحمد لله أن بنتنا اتجوزت واحد بتحبه. وكنا قاعدين في جنينه فملست على شعرها بأيدي وقالت لي: بتعمل كده ليه.
قلت لها: الدنيا كده الواحد يجيب أولاد وبعدين يكونوا عشهم.
وبصت لي والدموع نازلة على خدودها وقالت لي: أنت لسه بتحبني زي زمان؟

قلت لها: أكتر – وحسيت أن الموقف بقى مؤثر فضحكت.
وقلت : من فات قديمة تاه.

حسن الضعيف وحسن المخيف

ربنا سبحانه وتعالي، يسر لي في الرزق، واتجوزت ثلاث ستات علشان كنت عايز بنت ، لكن القدر أتحكم ضدي ، فخلفت ثلاث أولاد، من كل ست ولد.. وكان في الأول خالص عندي بواب أسمه حسن. ويظهر أنه كان عسكري في حرب زمان ، لأن أول ما شغلته عندي بواب . ابتدي يجيله كوابيس مرعبة رعبتني في الآخر، وبقى يجيلي منها أحلام فظيعة.. ولما كان حسن يجيله

كابوس . كان يصرخ ويقول : يا راجل أنت قف فى محلك أحسن أضربك بالرصاص، وأنت .. تعال على جنب كده، وحط الحديد فى أيديه ياشاويش، ولو عصلج معاك دخله الزنزانة!.. فى الأول قال لى عقلى أن فيه خناقة بره. لكن بعد كده ، ظهر أن سبب الحكاية دى كلها الكابوس اللى بيجى لحسن الضعيف.

بعد شوية ابتديت يجد أخاف منه، واتهيالى أنه صحيح حايضربنى بالرصاص، ويحطنى فى الزنزانة! وبلغ بى الرعب لدرجة أننى فى يوم قلت له – يا عم حسن الله يخليك، أدى ماهية شهر زيادة خده، وسيبنى فى حالي.. والراجل أنبسط ومشي..

ولما كبرت فى السن حسيت تانى أنى لازم أجيب بواب يحرس زوجاتى وأولادى الثلاثة، فـفزت بواحد كان له صوت مرعب لما يقول "هم هم"!

زوجة من زوجاتى خافت وقالت: "يم". الراجل ده بيرعبني" ، والثانية تقول : "ده صوته زى الغول أبو سرحان". وزوجتى الثالثة قالت :"أنا متأكده أنه السماوى". الأولاد كلهم بيرتعشوا. ويقولوا تفتكر يا أبونا، أن عم حسن البواب يقدر ياكلنا ولا يسمنا ولا حاجه< وأنا كنت أضحك فى سرى وأقول "طبعا لو خرجتوا من غير أذنى . الله أعلم حايعمل فيكم أيه؟". وبعدين خيالى صور لى صور مضحكة ومخيفة أيام طفولتى . فأنا أكلم أولادى عن أبو رجل مسلوخة. وأنه كان زى الوحش ، زى عم حسن كده! وبالشكل ده زوجاتى الثلاثة وأولادى مكنوش يخرجوا إلا بأذنى وأنا كنت أديت عم حسن المخيف أمر بقفل الشبابيك بالليل. وكنت اسمعه بعد ما يقفل الشبابيك يقوم يزوم "هم هم"، وكنت أضحك فى نفسى . لأن الراجل سبب رعب فى البيت بحاله، وبعد شوية ابتديت أنا نفسى أترعب منه، فقلت له : الله يخليك متبقاش تزوم كده بالليل . أحسن الأولاد جالهم رعب منك . وبقى يجيلهم كابوس: ويصرخوا بالليل ، ويقولوا عم حسن حايكلنا.. وعم حسن رد علي، وقال: طيب يا بيه مش حازعق تانى مره. أنا حقفل الشبابيك بشويش علشان الجماعة بتوعك مايسمعونيش. وبعد ما أقفل الشبابيك أزعق زى العادة علشان أخوف أى حد ييجى جنب البيت... واتفقنا على كده ، وليله من الليالى أنا كنت سهران بره البيت، ولما رجعت سمعت صوت بيزوم "هم هم" "أنت مين ياللى هناك" أنا معايا بندقية فيها رصاص، فصدقت الكلام بتاعه واترعبت وقلت – الله يخليك يا عم حسن ما تضربنيش بالرصاص دانا صاحب البيت.

قال لى – ما تاخذنيش يا بيه ، أنا ما كنتش واخد بالى ، أنا أصلى راجل لى ذمة زى ما أنت شايف ، ولما شغلتنى غفير على بيتك، لازم أعمل كل جهدى عشان ضميرى يبقى مرتاح.. ولما دخلت

أنام أنا كمان ابتدت الكوابيس تجيلي زى الكوابيس اللى كانت بتيجى لعم حسن الضعيف ، وبقيت أقوم أصرخ بالليل لما ولادى والجماعة بتوعى ابتدوا يترعبوا مني..

ويوم من الأيام ، عم حسن المخيف سمعني، وقال: بسم الله الرحمن الرحيم، البيت ده يظهر أنه مسكون ، وخد بعضه وجري، وماشفتوش بعد كده، لكن لغاية دلوقتى مش قادر أحكم أنهو كان ألعن:

"عم حسن الضعيف ولا غم حسن المخيف"!!

حرمان

كنا ساكنين فى حى فقير فى عابدين . وكنت أنا وأمى وأخويا الكبير بنعيش على ٤ جنيه من الأوقاف فى الشهر . الكلام ده كان من أربعين سنة فاتت ، لما كانت الفلوس فلوس . غرضى أنها كانت بتكفينا ندفع أجرة البيت ونشترى أكلنا ولبسنا. وكان لى عم بيزورنا كل شهر مره. لما ييجى من بلدنا . وكنت أشوف فى وش عمى أنه راجل مرائى، لأنه طول عمره مادفعلناش ولا مليم إلا فى الزيارات اللى كان ييجى فيها. وكان يزوم ويقول لأمى:

الأولاد بيذاكروا كويس؟ عاوزانى أضرب لك واحد منهم علقه، علشان يطلع من الخمسة الأول!

أمى كانت تقول: الحمد لله. أحنا مستورين. الأولاد ماشيين فى مدارسهم كويس . فكان يقول : إنتى متأكدة؟!

فمتردش عليه بعد كده: طيب أسيبكم بالعافية!

ويقف علشان يستعد للخروج ، لكن قبل ما يخرج ، كان يحط فى أيدى عشرة صاغ فضه. وكنت طبعا أعطيها لأمى بعد ما يخرج.

حكاية تكررت مرات ومرات وأنا عيل صغير، ولما أفكر فى الحكاية دلوقت بتهيألى أنها كانت تمثيلية مضحكة . وجه يوم نفسى ثارت على التمثيلية دي. فلما جه عمى . وحط فى أيدى العشرة صاغ ، انتهزت الفرصة بعد ما خرج. ونزلت على السلالم ورحت علشان أشبرق بيها لأن فى الحقيقة طول عمرى ما أكلتش البسبوسة ولا البقلاوة ، وكان جنبنا محل حلوانى زى محل أسديه فى ميدان الأوبرا، فدخلته وطلبت واحد بسبوسة، وبعدين طلبت واحد بقلاوة، الراجل الجرسون بص علي، وفهمت من نظراته انه خايف ليكون مامعييش فلوس، فرحت حاطط العشرة صاغ على الترابيزة علشان أطمنه، وطلبت بسبوسة وبقلاوة تاني. لغاية لما حسيت أنى شبعت . وسألت الجرسون:

أنتوا عندكم بستليا ؟!

قال: طبعا يا سعادة البيه ! (قالها لى بشكل استهزائى). فوشى أحمر من الخجل . لكن اشتريت البستليا وخرجت، لأن بطنى كانت اتملت من الحاجات اللى كنت محروم منها. وفى الحقيقة فى الأيام دى كان من الصعب علي اللى زيى أنه يصرف عشرة صاغ كلها. وبعد ما خرجت ، قعدت أفكر فى العلقة اللى راح تديها لى أمى وقلت فى نفسي: علقة تفوت ماحد يموت!

ولما وصلت البيت كان بقى معايا خمسة تعريفه، فلفتهم كويس فى ورقة كانت فى جيب جاكتتي، بصيت هنا وهناك علشان أتأكد أن مافيش حد شايفنى ، وبعدين خطيت خطوتين جنب الباب وحفرت ببوز جزمتى حفرة ، رميت فيها الخمسة تعريفة. ودخلت حوش بيتنا ، وقبل ما أطلع السلالم لفيت البستليا فى ورقة تانيه وحطيتها تحت بير السلم، وأخذت بعضي وطلعت على شقتنا واللى حسبته لقيته، أمى فتحت لى الباب وملصت وداني، وقالتلى: يا حرامي، أنا حاخدك بكره الكتاب معايا ، أقول لسيدنا أنه يربط رجليك فى فلكه ، والعريف يضربك على رجليك بالخرزانة.

وقفت وأنا بفكر فى أيه اللى حايحصل بكره .، وتانى يوم أخذتنى وياها على الكتاب، وقالت لسيدنا : أنى حرامى، والعريف ربط رجليه في الفلكه، ونزل ضرب على كفوف رجليه ، لغاية لما قلت : أنا تبت! فسابونى أروح البيت ، وكانت رجليه وارمه، مش عارف أمشى عليها ازاى ، وقبل ما أدخل البيت فتشت على الخمسة تعريفه اللى كنت لفتهم فى ورقة تحت. ماوجدتهمش وبعدين دخلت الحوش وبصيت تحت بير السلم على البستليا علشان أجيبها ، لقيتها مفتوحة ومليانه نمل، والنمل قرص إيدي، فرميت البستليا وطلعت على شقتنا، ونمت على الفرش، وقلت فى نفسي:

"أنا أستاهل ربنا بيعاقبني".

حكاية من فلسطين

واحد ضابط فى فلسطين اتجرح وقت الحرب وقال لى الحكاية الغريبة دى .. بعد ما رجع:

لما انجرحت نقلونى على مستشفى الميدان علشان يعملولي عملية جراحية وماكنش فيه بنج فى المكان ده فالجراح عملها لى من غير بنج .. وبصيت للجراح وهو يعمل العملية وافتكرت أنا

شفت الوش ده فين ، واتجرأت وقلت له:

أنا شفت وشك ده فين؟

الجراح قال لي: بلاش هزار سخيف... أنا ماشفتكش قبل كده.

وبعدين كان فيه دكتور جراح تانى كلمته وقلت له :أنت تعرف الجراح ده اللى بيعمل لى العملية؟

الجراح التانى قال: يا نهارك أسود... ده راجل لسه خارج من مستشفى المجاذيب.

فقلت للجراح اللى بيعمل لى العملية: أنت صحيح خارج من مستشفى المجاذيب؟

وبصيت فى عينه فوجدت فيها فعلا بريق الجنون!!

الجراح رد على وقال: أيوه ، فى الحقيقة أنا مش جراح ، لكن عندى رغبة فى القتل، فسلم أمرك لله.

فغمضت عنيه وسكت وكان بيدور فى دماغى عبارة:

"أينما تكونوا يدرككم الموت."

هموم

ساد جو الدار صمت وحزن، وقالت الأم لصغارها أن أخاهم "جميلا" متعب ، وأنه محتاج إلى النوم، ثم قادتهم فى لطف إلى غرفتهم وأغلقت الباب عليهم.

ولم يفهم الصغار شيئاً مما تقول الأم، ولم يدروا كيف يحتاج الناس إلى النوم فى الصباح، ولم يعهدوا من قبل أن ينام أخوهم حيث استيقاظهم، إذ كان أسبقهم إلى ترك الفراش، وشعروا فى نفوسهم بانقباض، وتبينوا فى وجه أمهم صورة غريبة لم يألفوها من قبل ، غير صورة الغضب، وغير صورة نفاذ الصبر عند تكرار الأمر، ولا شك أنها غير صورة التدليل أو السرور.

وكانت الأم قد سهرت ليلتها الماضية بجانب فراش أصغر أطفالها البالغ من العمر عامين وبضعة أشهر، وكان الطفل مصابا بخناق قاس حرمه النوم طول ليله، وكان الطبيب قد انذرها بأنه سوف يقضى نحبه هذه الليلة.

وإيمان الأم أقوى من كل الأمراض والعلل ، وحنانها أفعل من دواء الطبيب! وطلع الفجر. ثم أسفر من بعده الصبح وصغيرها بين أحضانها لم يمت. وقبلته ثم رفعت قامتها عنه، وتأملت وجهه الذابل الأصفر... أيموت؟.. أنه ابنى .. أنه فلذة كبدى ... والله عادل رحيم..

وانحدرت دموع الأم كالجمر المتقد من فوق مآقيها، ثم أغمضت عينيها: "منذ يومين فقط كان يطلب إلى أن أحمله لأنه متعب،

وكان يتلعثم ملحاً في منطق لطيف، وكان متعلقاً بي فضربته، "ياريت ايديه انشلت قبل ما أضربك يا بني!" وضمته إلى صدرها برفق وحرارة! ولثمت جبينه الناصع، وعينيه وفمه، ولثمت يديه الصغيرتين في كل موضع، ثم ضمتهما إلى خديه...!

وفتح "جميل" عينيه المتبعتين في دعة ، ثم أقفلهما، وانتظم بعد قليل تنفسه فحملته في رفق إلى فراشه الصغير، وبارحت الغرفة على أطراف أصابعها.

ولما خرجت إلى بقية صغارها، شعرت بوخزة شديدةفي قلبها، وأدركت لأول وهلة أنهم نقصوا واحدا ، كان يكمل جماعتهم المحبوبة.

وقالت لنفسها : إن أولادي أربعة، وهؤلاء ثلاثة! وخيل إليها أنها عاشت بصغارها كل حياتها... ولهم .... وأنهم لم يكونوا ثلاثة قط!

وكان زوجها قبل ذلك غنيا فاجرا، فلما ذهب الفسق بما له وفضح الفقر فجوره، تمت مصيبتها فيه بضيق الحال وزوال المال. وكان ثمة أهل وأصدقاء يزورونها في أيام يسره، فصرفهم عنها العوز. وما يراه الناس من عار الفقر. فكانت تتعهد أطفالها بالتربية والنظافة، وتتعهد شئون الدار بالترتيب والتدبير. وكانت تطهى طعام الأسرة إذا وجد ما يحتاج إلى الطهى. وكانت فوق ذلك تتعهد فتح الباب لزوجها عند رجوعه قرب الفجر ، فتخلع عنه ملابسه القذرة من قيئه وخمره.. فإذا ما أمضها كل هذا البؤس. انثنت إلى غرفة أطفالها تراقبهم في نومهم الهادىء برهة تخرج فيها عن ضيقها وضعفها ويأسها ، بعزم وقوة وأمل!

ظل الصغار في غرفتهم برهة ، لا يعلمون لم أدخلتهم أمهم هذا المكان الضيق، وهم حديثو عهد بتركه ، وكان الواجب والمألوف في هذا الوقت أن يلعبوا ، وأن يجروا في غرف البيت كلها ، وأن يتمتعوا بقلب الكراسي وجرها، أملا في إعادة ترتيبها بعد قليل!

وبدأ الفتور واضحاً على وجوههم ردحاً من الزمن غير قصير، ثم دار بينهم هذا الحوار:

مدحت (وعمره خمسة أعوام) – يالله نلعب يا سوسو!

سنية (وعمرها ثلاثة أعوام ونصف) – اسكت يا ممدوح !! ماما زعلانة ولا غسلتش وشى النهارده!

سعيد (ويقارب السبعة أعوام) – لا. . لا يا سوسو. ده "لولى" عيان قوى . ماما مش زعلانه منا.

مدحت – أيوه صحيح .. لولى عيان.

سعيد – (بصوت خافت) – تعرفوا ساعة ماجه الدكتور أنا دخلت معاهم في الأوده وماما ماخدتش بالها... الدكتور بيقول لولى عيان

أوى. وانه حيموت ليلة امبارح!!
مدحت – لا. لا يا سعيد. ماتقولش حيموت.. عيب أخاصمك .. الدكتور ما بيقلش كده... وبالأماره هو بدقن كبيره .. مش كده يا سوسو؟ مش انتى شوفتيه ما بيقلش كده؟
سنية – يعنى إيه حيموت يا ممدوح ؟ يعنى إيه حيموت؟ أول أول يعنى إيه؟

مدحت – ماتعرفيش يعنى ايه حيموت يا عبيطه؟ (ملتفتا إلى أخيه) اخص مش عارفه ايه حيموت؟ شوفى بس؟
سعيد أقول لك؟ يعني بنام أوي أوي.
مدحت – لأ ، لأ. أقول لك أنا؟ تعرفى بوبي؟ تعرفى لما مات ورموه فى الخرابة اللى جنبنا ؟ أهو ده يعنى حيموت.
سعيد – لا . لأ يا ممدوح .. الناس ما بيترموش فى الخرابة .. الناس يطلعوهم فوق السطوح .. مش فاكرين دادا زينب زمان لما كنا فى البيت الكبير؟ مش ماما قالت إنها ماتت وروموها فوق السطوح؟
ودخل أبوهم البيت عندئذ يصخب بأغان رثه ، وسمعه الأطفال يردد لحنه المعهود "يا دين النبى دنك سايح"، فأنصتوا برهة ، ثم نظر بعضهم إلى بعض ، وضحكوا!
قال سعيد – بابا جه.
وقالت سنية بصوت خافت – بابا سكران!
وهمس مدحت – تعرفوا امبارح لما جه الصبح ، وأخذنى على حجرة جوه فى الأوده بتاعته .. أف.. كانت ريحة بقه وحشه... وكان واكل كتير أوي. أوى . ولما جه يبوسنى وقع الأكل من بقه على .. بعدين وشه أحمر وكان عيان خالص .. والنبى وكمان عيط.
وماما قالت لى "أوعى تقول يا مدحت.. وأنا قلت: لا يا ماما مش حاقول لحد!
ولم يكد ينتهى من قصته ، حتى قالت الماكرة الصغيرة "اخص" .. مش عيب ؟.. ثم صرخت "أقول؟ أقول يا ممدوح؟".
فأجاب المسكين فى ارتباك – ايه .. والنبى يا أختى .. طيب موش أنا أديتك الكورة امبارح؟ وكمان الملبس اللى أداهلى بابا ... خلاص .. مخاصمك .. وموش حالعب وياكى أبداً.
وتأثرت سنيه من هذا التهديد الشديد.
وقال سعيد – يالله نخرج يا ولاد، نشوف بابا جاب ايه وياه.
وقالت سنية عندئذ – أيوه يالله ... بابا بيكون معاه فلوس كتير وهو سكران .. يالللا يا ممدوح ناخدهم منه!
فأجابها مدحت – انتى نسيتي؟ مش أنا مخاصمك؟
ولكنها لم تجب ، ولم تعره أى اهتمام حيث خرجوا جميعا

لتنفيذ مؤامراتهم!

وكان أبوهم قد جلب معه الكثير من الفطائر والحلوى ، من دكان الحاج سيد أسديه الحلوانى المشهور. وكانت جيوبه محشوة باللعب التى اشتراها من الباعة المتجولين عادة على الخمامير فى أول السهرة، وكان الأب يعنى غالبا بحفظ هذه الأشياء لأولاده قبل أن تلعب الخمر برأسه.

فلما توسط ساحة المنزل، طفق يخرج من جيوبه محتوياتها وهو يترنح ويقول لزوجته – عزيزة ..طلعى ده من جيبي.. الزفت الفطير بقع البدله.

سوسو .. مدحت... سعيد .. لولى .. ياولاد الكلب تعالوا الحقونى .. ثم ضحك مقهقها!

وأحاط الصغار بالأب يتلقفون منه اللعب والحلوى ، وجلست الأم التى ألفت هذا المنظر ، وصارت تنظر إليه من ناحيته الجميلة. تراقب أطفالها فى ارتياح . يشوبه القلق لتغيب ابنها "جميل"!

وتساءل الأب – فين لولى؟

– نايم.

– ليه ؟ ماله؟

– عيان من أول امبارح. وسخن زى النار!

– بلاش كلام فارغ .. قومى ياسوسو صحيه.

– والحكيم جه امبارح ، وقال إنه فى خطر وطول الليل ما نمش

– قلت لك ستين مره ، الحكمه حمير، مايفهموش حاجه، قوم يا سعيد هات أخوك.

– لا. لا ده عيان متصحهش.

– بس انتى اديله فطيره بحالها. مالكيش دعوه.

– الدكتور قال ادوله لبن وميه فيشى بس.

– على أنا.

وحمل سعيد أخاه المريض إلى أبيه، ولم تجد معارضة الأم شيئاً، فقد قال الأب بعد أن قبل ابنه.

سخن شويه ... ده برد بسيط ، خد ياخنزير كل دى وأنت صحتك تبقى زى البمب!

وضحك وهو يعطيه قطعة من البسبوسة، وهرعت الأم تحاول انتشال صغيرها من أحضان الموت، وخطفت قطعة الحلوى من يده فبكى وردها إليه أبوه ثانية. ومنعها الحنان أن تستردها من جديد، وكان حنانها فى هذه المرة قاتلا!

وانقضى أسبوع بعد هذه الأحداث ، واجتمع الصغار فى غرفتهم، فدار بينهم هذا الحوار:

- يا لله نلعب يا سوسو .. اسمعى .. انتى تيزه فاطمه... وسعيد ماما .. وأنا محمد السفرجى اللى كان عندنا فى البيت الكبير... وإلا بلاش... أنا عبده سواق تيزه فاطمه.

سنيه - لا يا خويا .. أنا ماما.. ولا بلاش ملعبش.

مدحت - لا أنتى تيزه فاطمة عشان تلبسى الملايه أحسن.

سعيد - آل أنا محمد ، عشان أدخل لك القهوة .. ايه؟ أنا محمد.

مدحت - أقول لك؟ أنا السواق بتاع تيزه فاطمة عشان تضرب الكلاكسون وتقول أوء.. أوء.. خللى الست بتاعتنا تنزل عشان بقينا المغرب والعربية مافيهاش نور.

سعيد - ومين يعمل محمد؟

سنيه - لولى!

مدحت - انتى بتقولى لولى؟ انتى نسيتى؟ مش لولى راح خلاص؟

وسكت الصغار بعد ذلك فلم يلعبوا، وتسللوا الواحد بعد الآخر إلى خارج الغرفة. والأسى يعلو جباهم البريئة.. وبعد.

فقد جلست الأم تخيط بعض ثياب الحداد ، فدلفت إليها صغيرتها، وجلست على ركبتها ثم قالت:

- فين لولى يا ماما؟

فظهرت على وجه الأم مشاعر الحزن الدفين فى قلبها، فحارت سنية فى أمرها وأطرقت.

قالت الأم - أنا مش قلت لك لولى فوق السطوح يا سوسو؟

- لكن مش لولى دح يا ماما؟ ايه؟ ليه رمتيه؟ أنا عاوزاه يلعب معايا.

فتساقطت قطرات الدمع على رأس الصغيرة، وتناثرت فوق شعرها الذهبى حتى شعرت بحرارتها، فرفعت عينيها إلى أمها مستطلعة، ثم حنت رأسها ومسحتها فى الصدر الرحب الحزين..

وقالت الصغيرة فى لهجة خافتة يملؤها العطف والهم:

- ماما .. ماتزعليش أحسن بعدين أعيط.. معلش حرمت اسأل عن "لولى" .. خلاص .. أنا عارفه .. لولى مات! ماما.. ماما.. لولى مات!!

ك

كتاب

جمال البنا: القتل بالتجاهل

سعد القرش

فرض الإخوان المسلمون على الأعضاء نظاما للرقابة، يستبعد كل فكر يمثل إضافة جديدة ... وبهذا أفقدوا الجمهور الإخواني الإفادة منها ونسجوا حول أنفسهم شرنقة اختنقوا داخلها، وكان هذا المسلك يخالف جادة الإسلام الذى يطلب الحكمة أنى وجدها ولا يسمح لحساسية ما أن تقف بينه وبينها..

هذا الاعتراف يأتى متأخراً - نسبياً - على لسان شاهد على نشأة حركة الإخوان وارتقائها، وإن كان عزوفه عن الانضمام إليهم، قد سمح له برسم صورة موضوعية عن "التنظيم"، واختلافه عنهم نابع من إيمانه النسبي، بادئاً به ومنتهياً إليه، فى حين يبدأون بالمطلق ويحتكمون - وينتهون - إليه، ولأنه يحاول أن يفكر، ويضع تصوراً مستقلاً، عن الجماعة، وعن نفسه، وعن الإسلام وغاياته - (أعلاها الإنسان - فهم - الإخوان - يرفضونه، ويقتلونه بالصمت، ولم ينطوع أحدهم بالإشارة إلى أحد كتبه، لأن هذه الإشارة سوف تفضح الرغبة الكامنة فى إصدار أحكامهم النهائية المطلقة عليه، كما تكشف ضيق صدورهم بالحوار، ورفضهم أن يكون للعقل دور فى معركة المستقبل..

هذا عن فكر الرجال، فمن يكون؟ إنه جمال البنا، الشقيق الأصغر للشيخ حسن البنا، والشاهد الأقرب على التنظيم ، لكنه رفض الانضمام إليه، حتى لا يكون فرداً فى الطابور، أو رقماً فى مسلسل، وقد قال عنه خال محمد خالد "ولم يكن أكثر ما يبهرنى فيه من بواكير شبابه ذكاؤه المتقن، وثقافته الواسعة وعشقه القراءة وإدمانه الاطلاع، وأسلوبه المشرق المتمكن.. بل مع ذلك - وربما قبل ذلك - استقلاله الفريد، واعتزازه العجيب بنفسه" (قصتى مع الحياة). ولجمال البنا أكثر من مائة كتاب بدأها بـ "ثلاث عقبات الطريق إلى المجد" ١٩٤٥ و"ديمقراطية

جديدة" ١٩٤٦، وإن كان معظم هذه الكتب عن الحركات النقابية والعمالية وقد ترجم أكثر من عشرة كتب عن النقابات فى الدول الرأسمالية والاشتراكية... إلخ.

وقد أتاحت له هذه الرؤية زيادة الإيمان بالاختلاف، واعتباره ضرورة إنسانية، ولكنه يواجه تلالاً من الموروثات منها الحديث المنسوب إلى النبى صلى الله عليه وسلم "لا تقترب الجدل ولو كنت محقاً" ويصعب أن نتصور أن يكون قد قاله، ولكنه يجد فى نفوس الإخوان هوى، حتى لا تفتح عليهم أبواب الجحيم إذا ناقشوا جمال البنا فى كتابه "ما بعد الإخوان المسلمين" أو سلسلة الرسائل التى يدعو فيها إلى الحرية. فكيف يفكر الرجل؟

لا ينطلق الرجل من فكرة " تكفير" الإخوان، وهدم المعبد على مدعى العبادة، وإنما من الحاجة إلى دعوة إسلامية جديدة، على ضوء معطيات القرآن الكريم، والتطورات الدولية المذهلة، على اعتبار أن القرآن أكثر مرونة بكثير مما يريد المفسرون أن يقدموه لنا، فبعض المفسرين "أضافوا من عند أنفسهم إضافات متعسفة متأثرين باتجاهاتهم، مثل الاتجاه اللغوى عند د. شحرور فى كتابه " القرآن والكتاب" ومثل فكرة الحاكمية عند الشهيد سيد قطب فى الظلال ومثل التقدم العلمى واتفاقه مع القرآن عند د. مصطفى محمود" بل يدعوهم إلى أنه "ليس هناك داع أصلاً لتفسير القرآن.. فلا حاجة إلى التطفل عليه بتفسير خارجى" ص ١٢٧ - ١٢٨".

ولكن هذه الجرأة التى نرحب بها، ويرفضها الفقهاء لأسباب شخصية نفعية، أو لأسباب أخرى تدعونا للتساؤل: وكيف نفهم القرآن الكريم الذى يفترض أنه نزل إلى الأرض ليفهمه البشر، لا ليظل من الطلاسم التى يحرم علينا الاقتراب منها.

ميزة هذه الدعوة أنها تعيد الصلة المباشرة بين القرآن والبشر، ليجدوا فيها ما ينشدونه حرية غير عادية، لا يفكر فى منحها لهم المفسرون، مثل حرية الفكر، وحرية الكفر والارتداد عن الإسلام مثلاً، تلك الحريات التى أقرها القرآن، ودافع عنها، دون أن يشير إلى أى عقوبة دنيوية على من يمارسها، وذلك لعدة أسباب، منها أن الإسلام دين معجزته العقل، وأن الدين الذى يهدمه كتاب ما، أو يهتز لمجرد أن يرتد بعض المؤمنين به عنه لا يستحق أن يؤمن به عاقل، فليقل من يشاء ما يشاء، دون أن يعطى نفسه حق الادعاء بأن ما يقوله هو القرآن أو الإسلام، وإنما مجرد اجتهاد على هامش الآيات، ويخضع هذا الاجتهاد - بالطبع - للسياق السياسى الاجتماعى والثقافى الذى أنتجه (يراجع مفهوم النص للدكتور أبو زيد) وإن كان جمال البنا يطرح جملة خطيرة لا استطيع الحوار معها أو عنها هنا والآن، ولعل الباحثين يناقشونها باستفاضة وهى "أن أسلوب القرآن القائم على المجاز الفنى والنظم والموسيقى السيكولوجية أفسح المجال للتأويل والتفسير ودخول إسرائيليات عديدة فى كتب التفسير المعتمدة" (الإسلام والحرية والعلمانية ص ١٤).

دعوة الرجل للعودة إلى القرآن تصطدم بتراث "الجماعات" التى تجاوزت القرآن إلى الأحاديث - بغض النظر عن صحتها - ثم إلى الأوهام، ومنها إلى الإيمان المطلق بالفرد، القائد، القادر وحده على التفكير نيابة عن الجماعة، وبعد



هذا التراكم اللاعقلانى تم تغييب القرآن - بفعل فاعل وعن قصد ومع سبق الإصرار - لأن آياته سوف تنسف أوهام المكفرين، فمن حق أى مسلم - بنص القرآن - أن يرتد، دون أنْ يعطى تبريراً أو يقدم تفسيراً يعفيه من حد الردة الذى لم يرد فى القرآن، ولم يعرفه الصحابة "إن الذين آمنوا ثم كفروا ثم آمنوا ثم كفروا ثم ازدادوا كفراً لم يكن ليغفر لهم ولا ليهديهم سبيلاً" (النساء ١٣٧) "ولا يحزنك الذين يسارعون فى الكفر"، دون أن ينص على عقوبة دنيوية، ويتساءل جمال البنا:

"هل ترك القرآن شيئاً - بعد الآيات الداعية للحرية الفكرية - لدعاة حرية الفكر والاعتقاد؟! اللهم لا، وقد وصل إلى الغاية عندما حدد سلطة الرسل - وهم أعلى الأفراد مسؤولية فى مجال العقيدة - هذا التحديد الدقيق "ليس عليك هداهم"، أفأنت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين" ونعلم أن الفقهاء والمفسرين قالوا إن هذه الآيات نسخت بآية السيف وهذا سخف وقول يرفضه من لديه ذرة من عقل فإذا كانت قد نسخت فما فائدة الإبقاء عليها فى المصحف، وكيف يتلوها الناس وهى منسوخة؟ إن قضية النسخ كلها ضالة مضلة" (حرية الفكر والاعتقاد فى الإسلام - ١٨)

وفى هذا الكتيب أيضاً يؤكد أن قضية الردة صناعة فقهية، حيث ابتدع الفقهاء قاعدة "من جحد معلوماً من الدين بالضرورة بحيث تتسع للجميع واخترعوا فكرة الاستتابة "وقد اعتبرت المحكمة السودانية التى حكمت على محمود محمد طه بالردة ، والموت، أن من أسباب ردته أنه جحد "الحجاب" وهو معلوم من الدين بالضرورة"، "قد أعطى للفقهاء" سلطة كبيرة، سلطة يصغر أمامها تحذير القرآن، "ولا تقولوا لما تصف إلسنتكم الكذب هذا حلال وهذا حرام" و"الاستتابة - التى لم ينص عليها قرآن أو سنة - بالطريقة التى فصلها الفقهاء تفقد جوهرها، فما دام هناك إرهاب وسيف وراءها فيغلب أن لا تكون نابعة عن رضا واقتناع وإيمان، ولكن تعوذاً من القتل وتخلصاً من العقوبة، فهى فى الحقيقة إرهاب فكرى وإذلال نفسي" (حرية الفكرة ٥٤،٥٠).

فى استعراضى لكتاب "ما بعد الإخوان المسلمين" سوف أتجاوز عن رأى جمال البنا فى الثورة، وعبد الناصر، والصراع مع الإخوان، وصولاً إلى الآراء المشرقة للرجل، تلك التى دفعت الإخوان - بصحفهم ومنابرهم المختلفة - للإصرار على حرمانه من جنتهم التى رفضها قبل أكثر من ستين عاماً...

ولأنه ليس عضواً فى الجماعة، فهو لا يخشى أن يفقد شيئاً - لا يملكه بالطبع - ويقول بصراحة إن "الإخوان لم يتعلموا دروس فنية العمل النقابي، عندما عرضت عليهم، وإنهم فى بعض النقابات كالمحامين سمحوا للمنازعات بين الشخصيات الإخوانية بأن تستشرى".

افتقاده للإسلام مقدمة لانتقاده لأنظمة وحكومات تدعى أنها إسلامية، ومن وراء هذا القناع تمارس أبشع صور القهر الإنسانى.

ولم يسبق أن دعا أحد مرشدى الإخوان - أو من يلونهم فى الدرجة - أو أولئك الذين ينتمون روحياً إليهم إلى ضرورة إخراج زكاة الركاز مثلاً، لأن هذه الدعوة

تغضب دول النفط، تغضبهم من القرآن ، وعلى الفقهاء، وظل هذا الجانب مسكوتاً عنه في الفقه المعاصر، لم يثره د. القرضاوى المقيم بقطر، أو الشيخ محمد قطب المقيم بالسعودية، أو الشيخ الشعراوى، أو الغزالي، أو د. عبد الله شحاته الذى يطعالنا الآن على شاشة التليفزيون متحدثاً بلهجة خليجية كأنها جزء من إبداء حسن السير والسلوك! ولم يثر جمال البنا هذه القضية، لكنه تحدث عما هو أخطر ، عن الثروة الهائلة التى هبطت على السعودية بعد العبور حيث قفز سعر البرميل من أربعة دولارات قبل الحرب إلى أربعين بعد الحرب وتنفيذ الخطر، فما الذى عاد على الدعوة الإسلامية من كل ذلك؟.. لقد أنشأت السعودية هيئات مثل الجامعات الإسلامية ورابطة العالم الإسلامي "جوهر ما تدعو إليه هذه الهيئات هو الفكر الإرهابى الذى يدور حول طقوسيات قيمة لها أو شنشنات حول ايات الصفات أو السفاعة!! (علامات التعجب السابقة التالية للبنا)، وقد جاءت السعودية "لتضيق من آفاق الفكر الإسلامي، ولتبنيه على النقل دون أعمال عقلي، وحصر المرجعية الإسلامية فى ثلاثة فقهاء هم "ابن تيمية" و"ابن القيم" و"محمد بن عبد الوهاب، وغنى عن القول إن هذا يمثل "نكسة": فى فكر الدعوة الإسلامية!" وهذا مما لاقيمة له فى حاضر أو مستقبل الإسلام، ولا يقدم - بل يؤخر - ويمثل، تخديراً للجماهير وشغل النفس عن مواجهة الواقع والعيش فى الماضى البعيد!!" (ص٩٦،٩٧).

جنى علينا النفط جناية أكبر، حين تجاوز الدعوة الإسلامية إلى الذوق العام، والوجدان الشعبي، وأصبح مألوفاً أن نسمع أصوات محمد عبده وعتاب والحذيفى وغيره من المقرئين الذين "يمثلون: ويتخلل قراءاتهم نشيج مفبرك ومصطنع لمستمعين يبكون ، وحل هذا الأباء محل أصوات السماء: الشيخ مصطفى إسماعيل ومحمد رفعت وعبد الباسط وغيرهم، والغريب أن هناك جهات سرية تدفع بهذه التسجيلات السعودية للقرآن إلى نقابات ومؤسسات صحفية وعمالية وتبيعها بأسعار زهيده فتنتشر لتدمر الذوق المصري، فضلاً عن الزى الذى غزانا!

الملاحظ أن الإسلام لم يشر إلى زى للرجل أو المرأة، واعتبر ذلك مسألة إقليمية، وكل صور سيد قطب حتى يوم إعدامه تؤكد أنه كان حليق الذقن مرتدياً البدلة "الافرنجية"، ولا ندرى ماذا كان يكتب لو تخيل أتباعه يدخلون الجامعة والمصالح العامة بالزى السعودى والباكستانى الذى لا هو جلباب ولا بذلة ولكنه شىء قبيح نقبله من الباكستان ونرفضه من غيرهم، فما علاقة السعودية بذلك.

يقول البنا "كان مدلول الحشمة عند المرأة أن يكون الفستان "بعد الركبة بشبر" أما الحجاب فلم يكن منتشراً أو ذائعاً وإن كان موجوداً. وانعكس الحال بعد دخول السعودية مجال الدعوة الإسلامية واشتغال أعداد كبيرة من الموظفين والعمال فى السعودية، إذ تأقلموا مع الجو المغلق هناك ، وهان عليهم أن يأخذوا بالنظم الجديدة التى اقترنت بدعاوى إسلامية.. وعندما عادوا إلى مصر واصلوا هذا الأسلوب، وسايرتهم نساؤهم لأن ليلى على دين قيس"!!"

ويبدو أن المصائب لا تأتى فرادى، فقد تولى العمائم الحكم فى إيران "ومع أن الفكر الشيعى هو نقيض الفكر الوهابي، فإن أثارة لا تقل سوءاً عن أثار الفكر الوهابى ، فكل منهما يغرق قضايا اليوم والعصر والمستقبل فى إرث فقهى قديم لا يقدم بل يؤخر .. وإعمال العقل مستبعد فى الحالتين، وقد يمثل موقف الفكر

الإيراني الفتوى التى أصدرها الإمام الخوميني بإهدار دم سلمان رشدى لتأليفه "آيات شيطانية!" (ص٩٩)، والغرب ليس بريئاً، فواشنطن وأوتاوا "تستقبلان تسليمة نسرين كما استقبلت رشدى ، واستقبلت أيضاً من أساءوا إلى حقيقة وسماحة الإسلام أمثال الشيخ عمر عبد الرحمن وأعوانه من المجرمين".. "ولقد لحق بهؤلاء الدكتور نصر أبو زيد الذى هرب بزوجته من مصر إلى هولندا حتى لا ينطبق عليه حكم التفريق بينه وبين زوجته!، فإلى أى حد يصل الفضول والملاحقة، وهتك الأسر، وادعاء الفاحشة مثل هذه الدعوى!؟!!

وقد قال الرسول من شهد على آخر بالزنا "لو سترته مثوبك كان خيراً لك" (ص١١٨-١١٩).

إن كل فكر قابل للحوار، لأنه نسبي ، بشرى ، وفى حالة ما يسمى بالفكر الإسلامي - الذى هو بشرى بالضرورة - فإن البعض يسمو به إلى المطلق، ويمكن أن يتحول إلى رصاص وبارود يتفجر حتى فى وجه من أطلقه، وعلينا أن نناقش الرأس، ثم نعالج الأطراف، مناقشة الرؤوس تكفل نزع السم، ومعالجة الأطراف لمنع الآثار الجانبية التى تترجم الفكر إلى دم، لأن كليهما يؤدى إلى الآخر "فالفهم السلفى يؤدى إلى استخدام العقلية النقلية التى تدعم الفهم السلفى" (١٠٧) بينما "العقل هو الخليفة الوحيد المؤتمن عند غيبة الرسول" (ص١١٠) "وقد كان العامل الرئيسى فى ضعف الدعوة الإسلامية فى العصر الحديث أنها كانت "سلفية" والإطار السلفى لابد وأن يعجز عن استيعاب تطورات العصر.. من أجل هذا فإن جهود كل المجددين من الأزهريين تعجز عن القيام بالنقلة العصرية المطلوبة لأن ثقافاتهم كلها سلفية" (ص ١٢٣)، وإذا كان الإسلام يهدف إلى الارتقاء بالإنسان فإننا "لا نرى فى برامج وكتابات الدعوة الإسلامية إشارة إلى الإنسان، وما يكتنفه من مشكلات وما يثيره من قضايا وإنما نرى الكلام كله عن أوامر الدين ونواهيه، مجردة منعزلة تماماً عن الإنسان والحياة!، وقد استلهمت الدعوات الإسلامية الفقهاء التقليديين دون أن تستلتهم القرآن" (ص ١٤٧) لأن (الإسلام هو الوسيلة والإنسان هو الغاية - ولكن الفقهاء قلبوا الآية" (ص١٤٨) و"فى صحيح مسلم" كتاب الإيمان" حديث عن حق الإنسان فى الانتحار، يخالف المأثور عن خلود المنتحر فى النار، وهناك تعتيم فقهى عليه "ص١٥٥)، و"نحن نؤمن إيماناً تاماً بأن نظاماً يفصل ما بين الجنسين هو نظام يخالف الفطرة والطبيعة" و"رب فنانة أقرب إلى الله من واعظ.. إذا كانت لابسة الميني جيب، لأن إصلاح ذات البين مقدم على الصلاة والزكاة" (ص١٦١)، "والفنون تتلاقى مع الأديان وأن كلاً منهما ينبثق عن الوجدان (١٦٤).

هذه بعض أفكار الرجل ، يؤمن بها ، ويدافع عنها، ولن نندهش بعد ذلك حينما يصر الإخوان على خنقه بالصمت والتجاهل، وربما كان مهماً أن يستفيد بآرائه المدافعون عن الحرية والفكر، لأنه ينطلق كصوت من الداخل، من داخل "الإخوان" الذين بلغوا هذه الدرجة مع أنهم "إخوان" .. فأية رعونة بلغها المنتمون إلى الجماعات الأخرى؟

قصة

نزيف...!

إبراهيم فرغلى



كانت هذه هى المرة الثالثة التى تذهب فيها إلى الحمام، والأولى التى تيأملها وهى تسير عارية . يرقب ردفيها وهما يختلجان على إثر هرولتها.

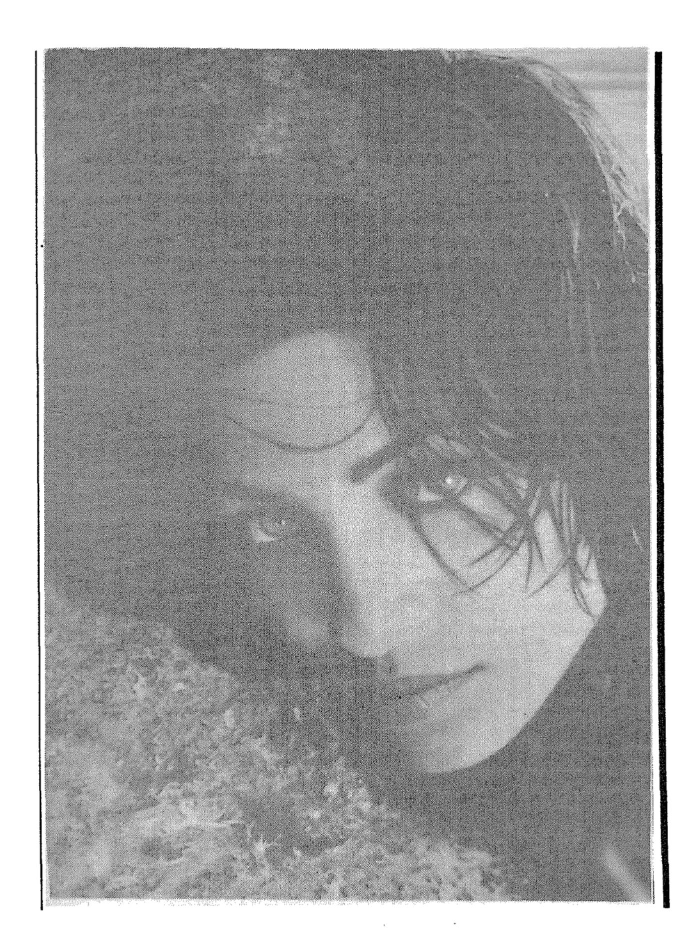
سمع صوت تقيؤها .. ثم الكحات العميقة التى أطلقتها بعدها. عندما خرجت بدت عيناها شديدتي الأحمرار .. سألها إن كان النزيف قد أصابها فهزت رأسها نافية.

مدت يديها تتناول كوب النعناع الأصفر المختلط بخضرة باهتة - كان قد أعده لها - وعلى وجهها ارتسم ظل ابتسامة شاحبة . وقد بجوارها . تناهى إلى سمعها صوت خفيف خافت يأتى من جهة الحمام . نظرت إليه متساءلة فهز كتفيه دلالة على عدم اكتراثه.

عاودتها رائحة الجراح المتخثرة للرجل المحترق بالمستشفى والذى يرقد منذ شهر دون علاج إلا بعض المراهم التى يناولها مرة واحدة بالأسبوع . تلح الرائحة كما وسواس قهرى لا تستطيع الإفلات من الحاحه.

تذكرت صراخه طوال الليلة الماضية من شدة الألام وهى تقف بجواره عاجزة لا تستطيع أن تفعل شيئاً وقد تفجر الخوف بأعماقها بفعل صراخه المريع الذى كان يزيد من إحساسها بتشوه وجهه الذى اختفت معالمه بفعل التقرحات والجروح الملتهبة/

- تخيل أن صراخه وهى قاعدة جنبه طول النهار قالت لى وهى



مروحة إنها مرتاحة لأنه كان بينام معاها كل يوم لما زهقت.

واختلج صوتها قليلاً وقد بدت منفعلة وأن خفتت نبرات صوتها قليلاً:
– بس النهارده كانت بتعيط يرجع ينام معاوها زى ما هو عاوز . قالت الفلوس خلصت والعيال هيموتوا من الجوع..

غابا عن اللحظة فى حوار طويل صامت كانا قد كرراه كثيراً من قبل حول جدوى العمل بمستشفيات التأمين الصحى ومراقبة عجز المرضى . انتهى بالتعبير الصامت الذى التمع فى عينيها مكتسبباً بالعجز..

عندما انتهت من ارتشاف أخر رشفة من كوب النعناع ناولته إياه فوضعه على الأرض بجوار الفراش متفادياً أعقاب السجائر المتراكمة.

اقترب منها فاحتضنته بقوة. أجفلت عندما داهم أذنيها صوت الآذان. الصاخب الآتى من المسجد القريب . فتحت عينيها لتلقى نظرة خاطفة صوب النافذة التى كانت تتلقى من خصاصها ضوء أخر النهار الشاحب.

ضمها إليه فى قوةفاستكانت وارتسمت على وجهها ابتسامة واهنة سرعان ما تحولت إلى ضحكة مشتركة اهتز لها جسداهما المتضامان عندما تذكرا حواراً سابقا بينهما وكانت كلماته تسرى فى وعيها:
"... عارفة.. كل ما اسمع الآدان وانتى جنبى عريانه وعسوله كده باحس أن ربنا قريب منى .. وجميل.". ثم تذكرت ما قاله ضاحكا بعدها:
"تعرفى إن الآدان ده بقى مرتبط عندى بذكريات جميلة..".

ابتسم وهو يحدقّ بعينها وكأنه يقرأ فيهما ما يدور بوعيها وقال:
– وباشم أجمل ريحة فى العالم
ثم إنه وضع رأسه بين نهديها وراح يستنشق بعمق .. استسلمت لمداعباته الرقيقة التى راحت تفرغ بالتدريج جسدها كله...

***

عندما تناهى إلى سمعهما صوت الآذان مرة أخرى كان الظلام يطبق حولهما فيما ارتفع صوت أنفاسها اللاهثة. كانت أصابعها تتحسس سائلا لزجاً. سألها إن كانت تشعر بألم فهمست إليه بشفتين مرتعشتين: أحضنى...

ضمها إليه فى حنو فدست رأسها بين عنقه وكتفه. وعندما راحت أصابعه تتخلل شعرها القصير الناعم.. كانت قد بدأت فى التشنج.

ك كتب

الأجنـــدة

مصطفى عبادة

الحركات السرية

يزخر التراث العربى الإسلامى، سواء على مستوى الفكر، أو الفقه، أو الأدب، بالكنوز الكثيرة التى لم يتم اكتشافها بعد، وإذا تم اكتشافها، لا يتم عمل دراسات عليها، تبين مدى أهميتها ودورها الفكرى أو الأدبى أو الاجتماعى، فى زمانها. ولا يتم التعريف بها وبمدى أهميتها بالنسبة للفكر العربى فى ظرفه الراهن! هذا فضلا عن أن المئات من المخطوطات العربية النادرة مازالت متناثرة فى أغلب مكتبات العالم ولم يتم الاقتراب منها إلى الآن.

«الحركات السرية فى الإسلام» كتاب للدكتور محمود إسماعيل، صدرت طبعته الخامسة عن دار سينا، ويدعو المؤلف من خلال هذه الطبعة التى أضاف إليها، ونقح فيها الكثير منذ أن صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٧٣، يدعو إلى تقديم التراث الإسلامى فى صورة عقلانية وعلمية والتخلى عن الرؤية السلفية التى تعوّل على الأسلحة الذرائعية والمحذورات والإكراهات لتحل الرؤية الشمولية التى تنظر إلى التراث: تراث السلطة والمعارضة باعتباره لا يتجزأ، وأنه آن الأوان لإحياء ثورية الخوارج وعدالة الشيعة وعقلانية المعتزلة، باعتبارها تعبر عن الجانب التراثى المشرق فى مقابل الجانب السلبى النصى السكونى السلطوى، كما آن الأوان لوضع ابن رشد وابن خلدون مكان الغزالى وابن

تيمية.

والكتاب ـ بعد ـ رصد لنماذج من قوى المعارضة فى الإسلام بتبيان الظروف الصعبة التى عاركتها على الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية وحتى الفكرية، وكيف أمكن تجاوزها بعد الاختيار الموفق لأسلوب العمل السرى المنظم توطئة للثورة الاجتماعية. يستهدف الكتاب من خلال منهجه ورؤيته للتاريخ الإسلامى (هدم ركام الهدم) بتعبير المؤلف ـ الكامن فى المناهج والرؤى التقليدية التى حولت هذا التاريخ إلى أساطير وغيبيات، وكرامات ومعجزات ومآثر ومناقب.

يقول المؤلف، بعد توضيحه للدافع وراء تأليف هذا الكتاب: إن ما حفزه لإعداده هو العمل الفدائى البطولى الذى قامت به نخبة من رجال منظمة «أيلول الأسود» إبان دورة «ميونيخ» الأوليمبية عام ١٩٧٢، ذلك أن الإمبريالية العالمية والصهيونية تضافرتا على إبراز هذا الحادث على أنه عمل إرهابى فوضوى.

على أن هذا المنهج فى التأليف، يواجه مأزقا خطيرا: إذ كلما حدث شيء على مستوى الواقع أو الفكر فى الظرف الراهن، نحاول أن نجد له جذورا فى التراث الإسلامى، دون النظر إلى أن الطبيعة الاجتماعية بالأساس والسياسية والفكرية، من بعد، لكل عصر تقتضى تعاملا فكريا معها فى ضوء ظروفها هى، دون سحب تلك الطبيعة أو الدوافع على أحداث لاحقة أو مشابهة، لأنه ينبغى أن يكون لكل عصر تشريعه وطرائقه فى حل قضاياه. فالبحث عن هدم التراث من داخل التراث نفسه، أو العكس، منهج عقيم، لأنه تراث مزدوج، وبدل أن نهدمه أو حتى نعضده من داخله، ينبغى أن تكون لنا حركتنا الفكرية التى تناسب، وتتعامل مع ظروفنا. فأنت واجد فى التراث الإسلامى الأفكار شديدة ضيق الأفق، شديدة التعصب، كما أنك واجد أيضا الأفكار التنويرية (حسب سياق عصرها بالطبع) والأفكار التى تنادى بالتقدم من حيث انتهى الأولون، لا من حيث انتهوا.

وهو منهج لا يقف على قراءة النصوص فى سياقها، بل يقرأ حاضره المثقل بالهموم فى ضوء نصوص التراث، وتوزّع الأدوار فى الفكر الإسلامى بين تقدميين ورجعيين، عقلانيين وغيبيين، وهو منهج يعيد تشكيل مضامين هذه النصوص بما يخدم أهدافه ـ هو ـ الأيديولوجية. ونحن هنا بهذا المنهج نعطى الحق نفسه والمشروعية ذاتها لمن يلجأون إلى الطرف الآخر النقيض فى ذلك التراث.

تزييف الاشتراكية

نعود لكتاب د. محمود إسماعيل: فهو فى محاولة لتأصيل شرعية ما قامت به جماعة مناضلة فلسطينية، قام بالعودة إلى التراث الإسلامى ليدرس حركات الخوارج والمرجئة والمعتزلة والقرامطة. على ما فى ذلك من فارق شاسع بينها وبين النضال السرى الفلسطينى، فضلا عن أن هذه الحركات كانت معارضة لذات الدولة والسلطة التى تنتمى إليها من داخلها، وأن النضال الفلسطينى موجه لدولة مغتصبة وكيان دخيل قائم على فكرة عنصرية خارجية، فإن هذا المنهج ـ كما بينًا منذ قليل ـ يعتريه خطأ واضح فى نقل الخطوط من أماكنها داخل أفكار معينة لتناسب أفكارا أخرى، قد لا تنتمى إليها أو تحسب ضمن إطارها الفكرى. وهذا ما يتضح لنا من تناول فصل «القرامطة» باعتبارهم أول حركة اشتراكية فى التاريخ الإسلامى.

ظهرت حركة القرامطة فى العراق والبحرين فى النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى، وهى حركة قوامها المستضعفون من العمال والفلاحين وكان زعيمها «حمدان بن الأشعث».. جاء ظهور الحركة فى مرحلة حاسمة من تطور الحياة الاقتصادية فى العراق، وهى فترة اضطراب سياسى سيطر فيها الأتراك، وظهر الإقطاع لأول مرة متخذا صفة عسكرية، وتكاثرت المكوث والضرائب غير المشروعة، وظهرت طبقة رأسمالية مهمة.. إلخ. ويأخذ المؤلف فى سرد الظروف الموضوعية سياسية واقتصادية وثقافية واجتماعية التى هيأت لظهور الحركة.

وفى عام ٢٧٨هـ أعلن حمدان بن الأشعث الملقب بـ«قرمط» الثورة على بنى العباس، ودحر جيوشهم الواحد تلو الآخر، واستطاع إرساء قواعد دولة مستقلة فى سواد العراق تولى حكمها حتى عام ٢٩٦هـ. اعتمد دعاة الدولة القرمطية على القطاعات الفقيرة والطبقات الكادحة. والجانب الاجتماعى الذى انطوت عليه الدعوة يتمثل فى إقرار مبدأ «العدالة الاجتماعية»، وكان الدعاة يقدمون للناس الأموال التى تعينهم على مواجهة أعباء العيش وشظف الحياة، فضلا عن وعدهم بأنهم سيرثون أملاك سادتهم وجلاديهم من أهل الظلم والجور. وبعد أن قامت الدولة وفّى حمدان بن الأشعث ما وعد به أصحابه، فقد توخى تطبيق العدالة الاجتماعية فى صورة مثلى فيما عرف بنظام «الألفة» الذى يسميه المؤلف - د. محمود إسماعيل - «تجربة اشتراكية فذة» تثير الإعجاب حيث ينزل الفرد عما يملكه للجماعة، ونظام هذا هو أن يجمعوا أموالهم فى موضع واحد وأن يكونوا فيه أسرة واحدة.

هل يصح إذن أن نطلق على هذه التجربة وصف الاشتراكية؟

من خلال استعراض المؤلف لتاريخ الحركة وكيفية نشأتها من باطن الحركة الإسماعيلية، تكون الإجابة بـ«لا». ذلك أن الحركة الإسماعيلية حركة دينية بالأساس، والقرمطية أيضا حركة دينية تشبه كثيرا حركات الجماعات الإسلامية فى العصر الحديث، الذين يتخذون موقفا من الحكومات على أساس أنها انحرفت عن جادة الدين ويكفرون بالتالى الحكومات والمجتمعات، ويقيمون فيما بينهم نظام التكافل أو الاكتفاء الذاتى، وليس أدل على ذلك من إجابة أحد القرامطة عندما قبض عليه «على بن عيسى» وزير المقتدر العباسى - وكان صاحب ضياع واسعة - وسأله عن سبب اعتناقه المذهب القرمطى أجابه قائلا: «لما صح عندى أنه الحق وأنت وصاحبك - أى الخليفة - كفار تأخذون ما ليس لكم».

هذه الإجابة هى بعينها قولة الجماعات الإسلامية بتكفير الحكام وادعاء امتلاك الحقيقة المطلقة (صح عندى أنه الحق). هذا أولا. وثانيا: هل يجوز تطبيق الاشتراكية بأثر رجعى؟

***

ما سبق لا يعنى أننا ضد فكرة الثورة على الظلم والاستبداد والإقطاع والرأسمالية، ولا أننا ضد فكرة العدالة الاجتماعية إطلاقا.. اعتراضنا فقط على تسمية الأشياء بغير مسمياتها ومحاولة تطبيق مناهج علمية حديثة على وقائع تاريخية قديمة، واستنباط - من ثم - نتائج تخالف الواقع التاريخى الثقافى - السياسى لتلك الوقائع. كما أننا لا نغض من الكتاب، فهو، فى مجمله فكرة رائعة لو أحسن استخدام المنهج المناسب لها، فى محاولة لرصد الحركات التذمرية فى التاريخ الإسلامى على أنها حركات من رحم نفس الأيديولوجية السياسية السائدة وليست مفارقة لها، فكلاهما كانتا

تستخدمان الدين لمصالح شخصية وحسب قول المؤلف ص ١٤٥ من أن «الدعاة كانوا يعولون فى دعوتهم على الربط بين القيم الدينية والعدالة الاجتماعية، ومن هنا نجحوا فى كسب الأنصار، ولو كانت الدعوة مذهبية فقط لما قدر لها النجاح والانتشار»، ويصح لنا أن نقول ولو أنها نادت بالعدالة الاجتماعية فقط لما كسبت أيضا أى أنصار، وهو ما يفسر ـ حسب قوله أيضا ـ لماذا لم ينجح المعتزلة فى استقطاب الجماهير الساخطة رغم رغم ما ينطوى عليه مذهبهم من جمع بين الاتجاه العقلانى والعدل الاجتماعى.

والكتاب ـ أخيرا ـ ملىء بالمعلومات التاريخية والأحداث الاجتماعية التى تدل قراءتها فى سياقات أخرى على فكرة استمرار الاضطراب السياسى ودور الجماعات الوافدة فى زعزعة الحكومات الإسلامية، كما تدل من ناحية أخرى على صحة القول بملازمة الاستبداد للحكومات الدينية.

الكتاب : الحركات السرية فى الإسلام
المؤلف: د. محمود إسماعيل
الطبعة: الخامسة
الناشر: دار سينا

الفلسفة السياسية عند الغزالى

ما الذى يمكن أن يقال جديدا، عن أبى حامد الغزالي؟ وهل لنا أن نتوقع جديدا فى حقل الدراسات الغزالية، والثقافة العربية الإسلامية لم تتوقف منذ القرن السادس الهجرى، عن استعادة مؤلفات الغزالى واستحضار أفكاره، أجيال عديدة تربت على فكر الغزالى ونظرت إليه بوصفه الحجة فى الكلام والمرجع فى الأصول والإمام فى التصوف، لكن ما من أحد أقدم على تفكيك النسق الفكرى الغزالى، أو الحفر عميقا بحثا عن جذور هذا النسق ومكوناته أو الكشف عن المكبوت السياسى فى الفكر الكلامى أو الصوفى لدى الغزالى.

وكتاب «الفلسفة السياسية عند أبى حامد الغزالي» من تأليف: «محمد آيت وعلى» الصادر حديثا عن «دار التنوير» يحرر «حجة الإسلام» من الصورة التاريخية التقليدية التى رسمتها له أجيال متعاقبة، ويكشف عن صورة أو بالأحرى صور مغايرة لما عهدناه وألفناه عن مفكر كان له دور محورى فى موروثنا الفكرى، وفى حياتنا السياسية، بل إنه مازال حاضرا بنسقه الشمولى فى جامعاتنا ومعاهدنا ومنتدياتنا. والمؤلف وهو يحفر عميقا فى البنية الفكرية للغزالى ويفككها، يمضى ليكشف ليس فقط الغلاف الدينى الذى يستر عورة السياسى، وإنما كيف أن السياسة فى المجتمع الإسلامى تحكم كل مستويات الوجود بدءا من تجنيد الفقهاء والعلماء فى خدمة السلطان إلى تسخير الأيديولوجية الدينية فى الحفاظ على المصالح الدنيوية.

وهذا الكتاب أيضا يستحضر العلاقة التى كانت تربط الغزالى بالسلطة السياسية، ومدى تأثيرها على إنتاجه الفكرى، إذ السلطة دائما تطوّع الكتاب الذين ينتمون إليها حسب ما يخدم مصالحها

ورؤاها الأيدويولجية. وهذا يفسر لنا من ناحية أخرى ـ كما يقول محمد أركون ـ «تناقضات الغزالي الذي كان يقبل الفلسفة ويهاجمها في الوقت ذاته، يمارس الكلام ويتبرأ منه، يشغل منصبا رسميا ويدين الفقهاء، يدافع عن نظام سياسي ويكشف بكيفية ضمنية عن فشله الأخلاقي والسياسي، ويرفض التاريخية ويبشر بنوع من الحياة الاجتماعية المثلى، ويستعمل نوعا من الثقافة ذات القيم المتعددة ويرفضها باسم الدين الخالص».

يتكون الكتاب من بابين رئيسيين تحت كل منهما مجموعة من الفصول:

الباب الأول: يدرس المحتوى المعرفي والتوظيف الأيديولوجي من خلال قراءة لحياة الغزالي ونشأته الفقيرة، حيث تربى مع أخيه في منطقة «طوس» في رعاية أحد أصدقاء والده، الذي سعى لهما ـ الصديق ـ عن مورد لضمان لقمة العيش، هذه النشأة التي تفسر لنا أيضا أن منابع التشدد الفكري دائما واحدة في كل العصور.

ويتتبع المؤلف بعد ذلك حركة تدوين العلم الديني، والغزالي الأيديولوجي في خدمة الخلافة السياسية.

أما الباب الثاني فيتناول الفلسفة السياسية عند الغزالي من خلال ربط السياسة بالأخلاق والعقيدة، ومفهوم العدل عند العزالي، وكيف أن السلطة السياسية حكمت مواقف الغزالي المعرفية.

هذه دراسة تكشف لنا عن جانب مهم من حياة ومسيرة الغزالي المعرفية وتهدم بالتالي الأساس الفكري الذي يعد أحد المراجع الرئيسية في فكر الجماعات الإسلامية المعاصرة، وهذا مايجب أن يتنبه له المفكرون المستنيرون، وهو أن يهدموا أولا الأسس التي ينبني عليها ذلك الفكر، ثم ثانيا يواجهونها ببرنامج فكري وعملي نقيض يتوجه نحو المستقبل معتبرا التراث موضوعا من موضوعات الوعي التاريخي.

الكتاب: الفلسفة السياسية عند الغزالي.
المؤلف: محمد آيت وعلي.
الناشر: دار التنوير ـ بيروت.

الغزالة والسهم

«الغزالة والسهم.. قراءة بواكير الرواية السعودية».. هذا هو عنوان الكتاب الجديد لخالد غازي الذي صدر أخيرا عن وكالة الصحافة العربية ضمن سلسلة «نوافذ» التي تصدرها الوكالة.

والكتاب «الغزالة والسهم.. إضاءة على بواكير الرواية السعودية» يسهم بإلقاء الضوء على بواكير نشأة الرواية في الأدب السعودي الحديث.. متجاوزا مسألة المصطلحات الأدبية وأوجه التشابه بين الرواية السعوذية وبين الأجناس الأدبية الأخرى مثل القصة القصيرة والقصيدة والمقامة والقصص الشعبي.. وذلك لعدة أسباب منها: أن نشأة الفن الروائي في المملكة قد تأخر عن نشأته في مصر وبلاد الشام.. فأول رواية عربية مصرية كانت «زينب»، وقد ظهرت في عام ١٩١٢، وأول رواية

سعودية كانت «التوأمان» لمؤلفها عبدالقدوس الأنصاري وظهرت عام ١٩٣٠م.

لقد احتاجت الرواية لوقت طويل لتستوعب الفروق الدقيقة بين الأنواع القصصية، فقد انغلق كتاب القصة - أو الرواية تجاوزا - في هذه المرحلة على أنفسهم داخل معطيات مجتمعهم وقضاياه.. وكان هذا المجتمع في بداية تخلقه فأثرت حاجات هذا المجتمع وإمكاناته الثقافية الضعيفة في مضامين وأشكال قصصهم.. من هنا فإن المنطلق الذي قدم منه هؤلاء الكتاب - الروائيون - قصصهم ورواياتهم ليس منطلقا فنيا.. بل كان بالدرجة الأولى اصطلاحيا وعظيا واقعيا بالدرجة الأولى، ولذلك فإن بقية عناصر القصة كانت تطوع لإبراز فكرة التوجيه والتهذيب، فجاءت أغلب القصص غير متميزة الملامح من حيث الشكل الذي أثقله المضمون التعليمي والأغراض الوعظية والتهذيبية، وكانت هذه الصفة الغالبة على الأدب العربي في مطلع العصر الحديث، حيث كان الغرض الإرشادي هو الحجة الطبيعية لوجوده في معظم الأحيان لكتاب القصة القصيرة أيضا اقترن مفهوم الواقعية لدى الكتاب السعوديين بإصلاح الأوضاع الاجتماعية في المجتمع وتنوير أفراده.. كذلك من أسباب تداخل المصطلحات - في الفن القصصي - تخلف النقد الموضوعي عن مواكبة حركة الإبداع القصصي الأولى فبقي المفهوم غير محدد ومختلطا بمفاهيم أخرى في تلك المرحلة.

أيضا افتقاد الأدباء السعوديين في بواكير نتاجهم للتخصص الإبداعي، فهذا قاص وذاك روائي.. وآخر شاعر، فغالبا ما كنا نجد - خاصة جيل الرواد - كاتبا يكتب المقالة والقصة القصيرة والرواية والقصيدة، فلو كان انصرف إلى مجال واحد من مجالات الكتابة لترك أثرا أهم مما تركه في كل هذه الكتابات التي هي أشتات من فنون متعددة، فليس من المصادفة أن تأتي تجربة الحديث عن الرواية بعد سلسلة من التجارب مع الأشكال القصصية الأقل حجما، وعلى رأسها القصة القصيرة.

فالرواية نشاط أو نوع فني يستلزم من الخبرة بالحياة والفن أكثر مما يستلزمه أي شكل قصصي آخر، ولهذا السبب تظهر الرواية في إنتاج الكاتب القصصي في فترة متقدمة من حياته عادة، أي بعد أن يكون قد استكمل كثيرا من أدوات الفن وهضم كثيرا من خبرات الحياة.

إن الروايات التي قدم لها خالد غازي قراءة في كتابه هي خمس روايات رائدة: «التوأمان» لعبدالقدوس الأنصاري، و«فكرة» لأحمد السباعي، و«البعث» لمحمد علي مغربي، و«ثمن التضحية» لحامد دمنهوري، و«فتاة من حائل» لمحمد عبده يماني. وتناول كل رواية بالعرض والتحليل وعلى حد تعبيره! حرصت أن ألج كل رواية من باب قراءتها مع القارئ.. معتمدا على العرض والتحليل.. واختياري لهذه الروايات جاء من واقع رغبتي في أن أفتش عن بواكير الرواية في أرض سعودية والوقوف أمامها والتبصر بالكيفية التي عولجت بها.. والنظر في موضوعاتها، لنستطلع قسمات البدايات.. بريادتها وعفويتها وأخطائها وحسناتها.

كذلك لا أعتقد أن هذه الروايات تتوافر للقارئ العادي للاطلاع عليها بسهولة، لمضي فترة كبيرة على طبعها وصعوبة الحصول على نسخة منها.

الكتاب: الغزالة والسهم.
المؤلف: خالد غازي.
الناشر: وكالة الصحافة العربية.

ح

حوار

الكاتبة المصرية "أهداف سويف" :

أشعر بثقة فى كتابتى بالإنجليزية

حوار : مجدى حسنين

منذ صدور روايتها الأولى "فى عين الشمس" باللغة الإنجليزية عام ١٩٩٢ ، وتحقق الكاتبة "أهداف سويف" خطوات ناجحة فى الإبداع الروائى العربي، بما أثارته هذه الرواية من ردود أفعال صاخبة، وما امتلكته "أهداف سويف" من حضور، أكسبها تقدما وتطورا، لاحظه الجميع من خلال مناقشاتها وآرائها التى طرحتها فى مؤتمر القاهرة للإبداع الروائى العربي، وخاصة أثناء إلقائها لشهادتها الإبداعية ، وسط عماليق الرواية العربية، عبد الرحمن منيف وبهاء طاهر، وليانة بدر وغيرهم، هذه الجلسة أدارتها الناقدة والمترجمة "د. فاطمة موسى" - والدة أهداف سويف - فخورة بابنتها وتربيتها اليت جعلت الأبنة تفرح بأمها وهى تقدمها إلى المشاركين والمتابعين لأعمال المؤتمر، بيسبق اسمها لفظ "الكاتبة": أهداف سويف.

وأهداف" هى الابنة الكبرى للعالم الكبير "د. مصطفى سويف"، ولدت عام ١٩٥٠ ، ودرست بكلية آداب القاهرة، وتخرجت لتعمل معيدة بنفس الكلية بضع سنوات، قبل أن تسافر إلى لندن لإعداد رسالة الدكتوراه وهى تعيش هناك ، بعد ما تزوجت من الشاعر والناقد الانجليزى "إيان هاملتون" ولديها ولدان هما "عمر" و"إسماعيل"، كما لديها قبل "فى عين الشمس" مجموعة قصصية بعنوان "عائشة" - ١٩٨٣ وبعد الرواية صدرت لها مجموعة قصصية أخرى بعنوان "زينة

الدنيا" لكن تظل "فى عين الشمس" هى العلامة التى تتميز بها "أهداف سويف" وتميزها كروائية احتلت مكانة مهمة ومرموقة فى أدب الأعتراف، الذى حكت عبره الحكاية كلها فى ٨٠٠ صفحة، وصدرت الرواية عن دار "بلومز بيري" بلندن، وتعكف "أهداف" بنفسها على ترجمتها، نظراً للدقة المطلوبة عند ترجمة بعض الألفاظ والعبارات التى قد تثير الزوبعة من جديد على هذه الرواية.

وتتميز هذه الرواية إلى جانب طول النفس بأنها من الأعمال القليلة النادرة التى كتبها كتاب مصريون بالانجليزية، ولعلها اللغة التى أعطت الكاتبة كل هذه الحرية على الاسترسال، والتعامل بشجاعة صريحة مع مشاعر بطلتها واحتياجاتها الطبيعية، وعندما سألتها هل كنت تفكرين فى اللغة العربية وأنت تكتبين باللغة الانجليزية، فقالت إنه فى الأجزاء السردية الوصفية كنت أكتب بالانجليزية وكانما أفكر بالانجليزية، أكتب بسلاسة وانطلاق كأننى أكتب ما تعودت على كتابته بالانجليزية هنا أو هناك، لكن فى الحوار تحديداً كنت أشعر إننى عربية أفكر بطريقة عربية، وكان الحوار يأتى فى إيقاعه وفى مفرداته بالعربية، لكى يخرج على الورق بمفردات لاتينية انجليزية، لكنها فى كل الحالات صيغة غريبة بعض الشيء.

يبدأ زمن الرواية فى نيسان ١٩٧٩، وتحكى قصة حياة بطلتها، وهى فتاة تدعى "آسيا العلما" وتكاد تتشابه حياة البطلة وحياة الكاتبة فى كثير من المواقع والنواحي، وهو ما دفع البعض كي يقولوا إن رواية فى عين الشمس" هى فى الواقع سيرة ذاتية، سجلت عبرها "أهداف سويف" حياتها ، خاصة أنها تقف عند تفاصيل ويدرك من يعرف حياة آل سويف، إنها تفاصيل هذه الحياة فى هذا البيت، وتبدأ هذه التفاصيل "بالجزء التعس" من حياتها ، لأنه يبدأ بسلسلة طويلة من الرغبات الجنسية المكبوتة، مع وصف تفصيلى للمهانة والمعاناة، مستخدمة فى الخلفية الأحداث السياسية والاجتماعية التى صاحبت صدمة يونيو – حزيران – ١٩٦٧، وحرب الاستنزاف، وموت عبد الناصر، وعبور ١٩٧٣، ومظاهرات يناير – كانون ثان – ١٩٧٧ ، والحركة الطلابية فى السبعينيات، ومعاهدة كامب ديفيد وعلاقة مصر بالآخر من خلال عبد الناصر والسادات، وردود الأفعال الشعبية للقمع الساداتي، كما تعبر الرواية عن رؤية قطاع مهم من المثقفين لحركة الاشتراكيين المصريين، الذين برزوا فى تلك الفترة كمعارضين للسادات، وتصفهم الرواية بأنهم "طيبون لكنهم لم يحققوا شيئاً". ونجحت "أهداف سويف" فى استخدام تدخل الأزمنة فى هذه الرواية، فتعددت مستوياته: الأول وهو زمن الرواية من إبريل – نسيان – ١٩٧٩ إلى ١٩٨٠، والثاني هوزمن استرجاع ١٩٦٧، إلى نهاية الرواية ، والثالث هو الزمن الذى حمل إلى النص الكثير من تفاصيل الثلاثينيات والأربعينيات عن طريق استعادة الذاكرة وتفاصيل الأحداث فى هذه الفترة، ولم تتردد "أهداف" فى الترجمة الحرفية للأمثال الشعبية، وثقافة العوام من المصريين ، مما دفع ناشر الرواية إلى القول "إنها رواية مهمة وشبه معجزة، إنها الرواية الانجليزية العظمى عن مصر، وفى الوقت نفسه الرواية المصرية العظمى عن انجلترا ، فهى تجمع بنى عالمين متناقضين"!

سيرة الرواية

ولعل القول بأن "فى عين الشمس" هى مجرد سيرة ذاتية، قد يقلل درجة الاهتمام بها كرواية تحمل من ذات المبدع ومن رؤيته لواقع الأحداث فى مجتمعه الكثير، ولذلك تقرر الكاتبة "د. رضوى عاشور" بأن الروائية قد تستفيد من عناصر فى سيرتها الذاتية فى إنشاء هذا العمل الروائى، لكن نحن فى "عين الشمس" أمام نص روائى ، وليس سيرة ذاتية، وقد تم توظيف عناصر كثيرة من العناصر التى لا تخصها هى شخصيا، ولا يمكن مطابقتها مع حياتها - الشخصية وسيرتها الذاتية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يضيف الكاتب "محمد سلماوى" بأن الرواية تقدم عملا يتعدى كونه مجرد سيرة ذاتية لكاتبتها، فالرواية فى واقع الأمر تدور حول قضية القهر، على مختلف مستوياته، من القهر الشخصى الذى تتعرض له البطلة - الفتاة فى مجتمع الرجال، إلى القهر السياسى الذى هو سمة دول العالم الثالث، فقد تعرضت "آسيا العلما" لضغوط اجتماعية مختلفة ، لكونها فتاة فى مجتمع متخلف ، فعرض عليها الزواج لأن الفتاة يجب أن تتزوج فى الوقت الذى تتعرض فيه البلاد لضغوط خارجية وداخلية رهيبة ، تنتهى بأزمة ١٩٦٧.

لكننى سألت أهداف سويف: لماذا اخترت اسم "آسيا العلما" لبطلة رواية "فى ين شمس" ، فقالت:

أنا احب هذا الاسم جداً، فهو يحمل أكثر من معني، القدم والعراقة لحضارة قارة آسيا، وفيه أيضاً معانى الأسى والحزن والقسوة، إلى جانب موسيقى الاسم، الذى يجعله اسما سهلا للمتلقى الغربي، حيث لا يحتوى على الحروف الصعبة فى العربية.

حصلت "أهداف سويف" على شهادة الثانوية العامة، فى نفس العام الذى حصلت فيه "آسيا العلما" على هذه الشهادة، عام ١٩٦٧ ، لكن هذا التشابه فى نهاية المطاف - حسب وصف د. رضوى عاشور - يرجع إلى الخصوصية التى يميز بها الكاتب شخوص روايته الأصيلة، إذ توجب عليه هذه الأصالة أن يأتى بشخصيات متميزة ، تكون دالة على نموذج إنساني، أو على جيل من الأجيال ، وتحكى عن واقع اجتماعى وثقافي، بنفس القدر الذى تتميز بخصوصيتها الفردية، وشخصية "آسيا العلما" هى ابنة جيل محدد، حصلت على أعلى الشهادات فى مراحل تعليمها، وعاشت ما عاشه جيلها من أزمات ومن عناصر مكونة للشخصية، لكنها فى نفس الوقت فتاة لها خصوصيتها، فهى شديدة الذكاء، وشديدة الحساسية، وهذه الشخصية الروائية، أو الروائية ذاتها فى رسمها لشخصيتها، توثق توثيقا كبيراً فى تقديم هذه الشخصية، وفى خلق التوازن بين فردية الشخصية وخصوصيتها، والعناصر المميزة لها.

تستخدم "أهداف سويف" فى روايتها مبدأ الاسترسال، باعتباره عنصراً سرديا، توظفه فى نصها، فالرواية طويلة، وتكاد تصل صفحاتها إلى ٨٠٠ صفحة، ولكن عبر الاسترسال تتمكن الكاتبة من فتح عالمها أو عوالم شخصياتها المعينة على تقاطع مع السياق المصرى المعاصر، وعبر هذا العنصر السردى تتمكن من التحرك، أو من التنقل بين الزمان والمكان ، بشكل دؤوب، يمكنها من الحركة عبر الذاكرة والخيال، كى تقدم شخصيات عديدة وأماكن ووقائع عديدة، فهذا الاسترسال ليس عنصراً سلبيا فى النص، وليس نقيضا للاقتصاد والتكثيف ، لكنه هنا عنصر موظف يثرى عالم الرواية.

وهنا تقرر "أهداف سويف" أن الشكل الروائى يعطى الحرية والمساحة لتسجيل أشياء، وعلى استكشاف مناطق وخلق بناء كبير، هذا الكشف يمثل إلحاحاً على الكاتب كى يسجله، وبالطبع ليس المسألة هنا وقفا على البوح ، فالعمل الروائى أكبر من إعطائه مساحة البوح لكاتبة.

قلت لها و ما الفرق بين الشكلين: الرواية والقصة القصيرة لديك؟

فقالت: أنا كتبت مجموعة قصص قصيرة بعنوان "عائشة" قبل رواية "فى عين الشمس" وبعدها كتبت مجموعة أخرى بعنوان "زينة الحياة" وأعتقد إنهما شكلان مختلفان تماما فى العمل الإبداعي، وكل شكل منهما يتيح فرصا إبداعية لا تنتجها الأخرى، ففى القصة القصيرة تستوقفك لحظة، أو يشغلك مشهد بذاته، أما الرواية فهى تعطى الفرصة لكى تمسك جوانب مختلفة من الموضوع، وتسعى إلى التركيب والبناء والاسهاب واكتشاف أشياء جديدة، وهو ما يجعل الرواية عملا مختلفا عن القصة القصيرة، وإن كنت أحب الشكلين فى الحقيقة، وأجد نفسى فيهما.

ظهرت فى هذه الرواية قدراتك من خلال السرد على تطويع اللغة الانجليزية- فى الكشف عن ثراء الثقافة الشعبية والثقافة الدينية فى مصر .. فهل هى إمكانيات الانجليزية ، أم امكانيات استخدامك لها؟

- المسألة ببساطة إننى أشعر بثقة كبيرة فى تعاملى مع اللغة الانجليزية، وإننى استطيع التعبير بها، عما أريد، كما هو الحال فى القدرة على العزف على آلة موسيقية، وخلق النغمات التى تريدها، وهذه الثقة لا استطيع أن أقوم بها إذا اتجهت إلى اللغة العربية.

كثيرون هم الكتاب الأفارقة والهنود الذين كتبوا بلغة أخرى غير لغتهم الأم، واتجهوا تحديدا إلى اللغة الانجليزية، كيف استفدت من هذا التيار فى إبداعك بالانجليزية؟

- أنا لم استفد منهم بشكل مباشر، أعنى التأثر ، لكن استفدت من وجودهم ومن كتاباتهم بالانجليزية، إلا كان مجرد تذكرهم ووجودهم يعنى إ ننى لست نشازاً، أو ما أفعله يمثل شيئاً غريباً، بل يوجد تيار حقيقى وموجود من أناس

وشعوب مثلنا، لهم نفس الماضى الاستعماري، الذى وقعوا فيه تحت نير الاستعمار البريطاني، وامتلكوا لغته ، لكنهم الآن يقومون بعملية اقتحام لهذه اللغة ولهذه الحضارة من داخلها ، واعتقد أن هذا طريق مهم، لايجاد صلات حقيقية على الأقل فى جانبها الثقافي، وأن يتم التعامل مع أصحاب هذه الحضارة الانجليزية، من منطلق الندية، ولا نقع فحسب فى موقع المتلقين، بل نقول نحن أيضاً كلامنا، ونحكى حكايتنا بأنفسنا ، من خلالهم وعبر لغتهم ، وبطريقة تصل إليهم والمؤكد أن إحساسى بأننى ضمن تيار كبير يكتب بالانجليزية، يعطينى الثقة والقوة، وهذا أفضل من الاحساس بأننى وحيدة فى هذا الطريق.

وحول موضوع اللغة، تقف "د. رضوى عاشور" لتؤكد على أن "أهداف سويف" أنجزت انجازاً كبيراً على المستوى اللغوي، فهى تتقن اللغة الانجليزية، وليس كل من يتقن الانجليزية، قادراً على أن ينجز نصاً روائياً بهذه اللغة، وهذا يمثل إضافة لغوية واتقان "أهداف" للانجليزية، وصل إلى الحد الذى تستطيع معه أن تعيد صياغتها، وأن تشكل فيها، وأن توسع حدودها، وأن تضفى عليها مساحات غائبة فى اللغة المتداولة أو المكتوب بها من قبل أهلها، وهو ما وضح فى قدرة الكاتبة على نقل ايقاعات العامية المصرية عبر اللغة الانجليزية، وبتوثيق يحسب لها، وكذلك قدرتها على توظيف عناصر من التراث العربى الإسلامى والشعبى المصري، فى نص مكتوب بالانجليزية، وهذه قدرة تحسب لها أيضاً.

عصفوران من الشرق

ربط البعض بين إشكالية الأنا عند "محسن" فى "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، وبين إشكالية الأنا عند "أسيا العلما" فى "عين الشمس"، هل تجدين جدوى من وراء هذا الارتباط رغم البعد الزمنى بين العملين واختلاف نظرة الأجيال لإشكالية الأنا والآخر؟

– أعتقد أن الربط هنا ضرورى عند دارسي الأدب، ومهمة النقاد أن يلاحظوا هذا التواصل بين الأعمال المختلفة، ومن الواضح أن العملين ينتمين إلى صنف أو شكل معين، وهو أدب الرحلة، وأنا قرأت "عصفور من الشرق"، لكن قرأتها وأنا صغيرة، ولا أعرف إن كانت حاضرة فى ذهنى – لم تزل – أم لا، وخاصة لحظة الكتابة، لكن بالتأكيد هى جزء من تكويني، بعدما ترسبت ألفاظها وأفكارها ومعانيها داخل ذهنى.

الأنا والآخر

فى إطار هذه الخلفية التاريخية التى تستند إليها فى علاقتنا بالآخر... هل مازلت تنظرين إلى الآخر من زوايا العدو والغازى

والمستعمر، والمحتل، وكلها نتائج وصلت بنا إلى والعولة والقطب الواحد واحتلال فلسطين؟

– بالتأكيد الموقف العام والرسمي للغرب منا، هو الآن موقف عدائي واستعماري، وهذا ما أراه أنا، وكل الأحاديث والكلام الذى يقال عن ضرب العراق، وحصار ليبيا واللغة التى تستعملها أمريكا في وصف ما يجب أن يتم، هى فى الأساس لغة استعمارية لكن الدخول إلى ثقافة وحضارة هذا الآخر، سيجعلنا نكتشف خطأ تعميم هذه النظرة الاستعمارية، لتشمل كل الغرب، إذ سنجد من داخل الغرب من يرفض هذا الاستعمار ، ومن يقرر خطأ الغرب فى حق شعوب العالم الثالث، حتى فى الفترة الأخيرة، فهناك عدد كبير من الأفراد والجمعيات الأهلية فى انجلترا والولايات المتحدة، التى تقف بقوة ضد ضرب العراق وتصف ما يحدث بأنه مشروع استعماري، وهنا أتذكر إنه فى ظل الهجمة الاستعمارية البريطانية على بلادنا عام ١٨٨٢، كانت توجد فى انجلترا أصوات تقرر خطأ السياسة البريطانية، مؤكدين أن هذا الخطأ ليس فى حقنا فقط، ولكن فى حقهم هم أيضاً، مثل هذه الأصوات هى التى تهمنى لدى الغرب، فهذه الأصوات متقاربة مع أصواتنا، لكن هذه السياسات العامة، هل يحتل الفرد فيها مكانة مؤثرة، وما مكان الفرد منها، وما تأثيره عليها، وما تأثير هذه السياسات على حياتنا كأفراد، وهل توجد مساواة بيننا وبينهم، وما مدى جدوى صوت الفرد، هذه المنطقة هى التى تهمنى ، وقد لا يظهر هذا الاهتمام فى أعمالي الأدبية حتى الآن، لكنها هى ما أركز عليه، وهو ما سيتضح فى الأعمال القادمة.

هل هى رواية جديدة؟

– نعم هى رواية اتضحت معالمها، بعد ما كتبت ثلثيها، وأرجو أن تستكمل خلال الشهور القادمة، ويدور موضوعها حول مسيرة الفرد وسط هذه الأحداث ، ومن أين تتشكل السياسات الكبيرة، فهناك أصوات أفراد قوية فى دفاعها عن الحق، لكنها تضيع، فمثلاً عندما قرأت عن "بلانت" عام ١٨٨٢، وبسبب موقفه من استعمار بريطانيا لمصر، ووصل به الأمر إلى أن طرد من الخدمة الدبلوماسية الانجليزية، لأنه أكد على خطأ سياسة بريطانيا تجاه الشرق وتجاه مصر، ولما تم القبض على عرابي، وأراد الخديوى والانجليز أن يعدموه، وقف "بلانت" ضد هذا الإجراء، وسعى إلى عمل اكتتاب فى انجلترا، ليجمع التبرعات للدفاع عن عرابي، واستطاع أن يوفر محامياً جيداً فى هذه القضية، وهذه مسألة مثيرة للرأى العام فى انجلترا، ومن الخطأ طبعا اعتبار هذا الرجل معاد لنا، لأنه دافع عن حق عرابى فى الثورة، مؤكداً إنه ليس خائناً، بل هو زعيم لحركة ديمقراطية، فكيف تنادى انجلترا بالديمقراطية، وتحاكم وتقدم رجلا نداؤه هو الديمقراطية.

هذه اللمحات الإنسانية لا يمكن إغفالها، لأنها تمثل الأمل فى مستقبل العلاقة مع الآخر.

لكن هذا النموذج الإنسانى الذى تسعين إليه.. هل من الممكن أن

يدفعك إلى الصفح عن كل الأخطاء التى ارتكبها فى حقنا هذا الآخر؟

- من الصعب جداً الصفح عن هذه الأخطاء، وخاصة الصفح عن إسرائيل، وفى نهاية الأمر أنا لا استطيع أن أصفح عن إسرائيل إلا حين يصفح كل فلسطينى عن إسرائيل أساساً، وفى هذا الاطار لابد أن ننتبه إلى الأصوات التى بدأت تعلو داخل إسرائيل، والتى تعترف بخطيئة إسرائيل تجاهنا، وهذا لا يعنى تبرير الأخطاء، لكنه مجرد تسجيل للأصوات التى تدافع عن حقوقنا ، وهو ما يعنى وجود أمل فى الإنسانية، ولو على مستوى الأفراد، ويكفى أن نشير إلى أن حرم الجنرال آلوب أكدت بعد وفاة ابنتها فى إحدى العمليات الانتحارية الفلسطينية بأنها لا تلوم الفلسطينيين، وإنما تلوم إسرائيل، لأن معاملتهم للفلسطينيين هى التى أدت إلى هذا التدهور، وبالطبع هذا موقف إنسانى، من أم تفقد ابنتها فى عملية انتحارية، وتستطيع أن تعبر بقوة ورهبة عن هذا الرأى المضاد تماما للرأى العام وللسياسة المتبعة فى بلادها، وهو رأى يساند رأى أعدائهم على كل حال، ولأهمية هذا الرأى لابد من تسجيله، وهذا لا ينفى وجود إسرائيل كمحتل وغاصب لأرضنا، ولا أدرى إلى أين سينتهى بنا الأمر معها.

فى هذا الإطار هل ستصدر روايتك الجديدة بالانجليزية أيضاً؟

- نعم ستصدر بالانجليزية، لكن المشروع الذى أحمله لهذه الرواية لم يزل ضبابيا، وربما فى الفترة التى أستعد فيها لنشر هذه الرواية، أن أسعى لترجمتها إلى العربية، حتى لا يحدث معها ما حدث مع "فى عين الشمس" وتطول الفترة بين الإصدار بالانجليزية، والإصدار بالعربية، وأن توجد الرواية بالخارج، ولا تتاح فى الداخل، وعندى رغبة قوية فى عدم تكرار هذا الموقف، وأن يتقارب الزمن بين الإصدارين.

أنا والعائلة

هذا النموذج الإنسانى الساعى إلى الكمال.. ألم يشعرك بأدنى تفرقة بين الكتابة الأنثوية والكتابة الذكورية؟

- فى الحقيقة أنا لا أفكر أطلاقا فى مسألة الكتابة الذكورية والكتابة الأنثوية، إلا حين طرح السؤال، لإنها فعلا مسألة غير واردة فى ذهنى على الإطلاق، لأننى لا أرى تفرقه حقيقية بين الاتجاهين وربما المرة الوحيدة التى رأيت فيها فرقا، يوضح الأساس لمقولة كتابة نسائية وأخرى رجولية، كانت من خلال التجربة الأنثوية، للأشياء التى ذكرتها فى وصفى لتجربة العمل، لأنها تجربة خاصة جداً، وهذه مجرد عملية بيولوجية، وغير هذا لا أجد فرقا، وهو ليس موجوداً، لأن كبار الكتاب الرجال كتبوا عن النساء من الداخل، وبشكل بالغ الارهاف والحساسية، وكذلك الحال كتبت كبار الكاتبات من النساء عن الرجال من الداخل بشكل بالغ التعاطف والحساسية، ومثل هذه التقسيمة من الممكن أن تسهل دراسة الأدب، لكنها ليست تقسيمة حقيقية، وربما كان لها دور فى وقت

سابق، عندما كانت الكاتبات تسعين لتحديد مكانة لهن، وأن تنشر أعمالهن وجاءت هذه التقسيمة لافساح المجال، لسماع أصواتهن ، لكن فى جوهر الأمر لا أرى فرقا هناك بين كتابة الرجال وكتابة النساء.

أثارت "فى عين الشمس" العديد من ردود الأفعال، انطلاقا من قدرتك على كشف التفاصيل الجنسية واحتياجات البطلة الطبيعية، فكيف كان استقبال العائلة لهذه التفاصيل، خاصة أن الحديث بوضوح قد يثير ردود أفعال سلبية؟

– لى أن أعلن منذ البداية إننى لا أسلم من الرقيب الداخلى، والمؤكد أن هذا الرقيب يقع داخل كل كاتب ولا يدعه يمر بما يكتبه بسلام، وحين كتبت جزءاً من الرواية، وقرأت ما كتبته، توقفت وفكرت، وعرضت الرواية، وهى لم تكتمل بعد، على أمى وعلى إخوتى وعلى والدي، وقلت لهم ماذا أفعل فى الذى كتبته، هذه رؤيتى، وهذا ما كتبته ، فهل أستمر وأواصل ،. أم أكف وانتهى من هذا الأمر، وكان رد الفعل أكتبى ما تريدين، أكتبى بصدق وإجادة ولا تنظرى وراء ظهرك، أكتبي، وهذا أعطانى قوة ضخمة، لشعورى إنهم ورائى يدفعوننى إلى الأمام، وهم فى الحقيقة دائماً كانوا يفعلون ذلك معى فى حياتى كلها، وبعد ما انتهيت من الرواية أعطيتها لأمى لأننى أعتبرها قارئى الأول، لكننى بعد ما أعطيتها لوالدي، وهو لا يقرأ الأدب الحديث كثيراً، ويحب العودة إلى القديم ويستمتع به، كما إنه شخص منظم جداً، وقال لى إنه كان يضع لنفسه كما محدد من الصفحات يقرأها كل ليلة، وإنه كان يصل إلى هذا الكم ويتجاوزه، ولا يريد الإنتهاء من القراءة، ولم يكن هذا الكلام فى حاجة إلي تعليق مني علي إعجابه بما كتبت وهو ما يعني أن مشروع الكتابة فى الأصل هو مشروع لبناء عمل جيد، ومشروع اقتحام لكتابة عمل روائى، والصدق هنا لا يعنى أن يكتب الكاتب ما حدث، ولكنه يعنى صدق الرؤية، وهو صدق أعمق مما حدث، وصدق تكوين الشخصيات، والكتابة باتقان هذا يعنى أن أكتب ما أراه صادقاً، وإذا كان هناك رد فعل سلبي، فأمامه موجات ضخمة من ردود الفعل الإيجابية ، وهى ردود لاحتضان العمل وأشعر بدفئها ومساندتها الضخمة لي، وقد قرأت لنقاد لا يعرفوننى كتبوا عن هذه الرواية، وقالوا عنها إنها رواية عربية وشجاعة ويجب احتضانها وهو ما جعل الأصوات السلبية تسكت سريعا.

وهل تتوقعين أن تثير روايتك الجديدة نفس ردود الفعل التى أثارتها "فى عين شمس"؟

– أرجو هذا ، رغم أنها مختلفة عن "فى عين الشمس"، وأخشى من أحب الرواية الأولى ألا يحب الثانية، لإنها مختلفة، لكن أملى أن تلاقى القبول.

ولعل ردود الفعل السلبية التى أثيرت حول رواية "فى عين الشمس" تكمن فى تصور البعض عنها، بأنها تشويه للحضارة الإسلامية والثقافة العربية، وهو الرأى الذى تتعجب منه "د. رضوى عاشور"، إذ لم تستشعر هى فى الرواية أى شىء من هذا القبيل، وتقول : قد يكون قارىء ما، اختلف مع الكاتبة فى



طرح موقف سياسي معين، أو اختلف معها في درجة الوضوح التي تتناول بها العلاقات الإنسانية، لكن ليس هناك أي قدر من تشويه الصورة المصرية أو العربية أو الإسلامية، بل على العكس تماما، فالرواية رغم إنها تنجو ولا تسقط، في شرك الجنس الذي يدفع إلى الرومانسية المبسطة، فهي لا تمجد الواقع المصري، من موقع المرأة الغريبة التي تهفو روحها إلى العودة إلى موطنها، وإلى موطن مباها، فالرواية لا تسقط في هذا لكن هناك غلالة شفيفة من المحبة لكل ما يخص مصر والثقافة العربية، وينتهي النص بنوع من عدم استطاعة البطلة أن تحقق القدر الضروري من التوازن لوجودها النفسي، إلا بعودتها إلى مصر ، وأيضاً بارتباطها بما تعنيه مصر ثقافيا على مستوى الثقافة الشعبية والإسلامية والفرعونية، هذه هي المكونات الحضارية الثلاثة التي ترى "أهداف سويف" إنها المكونات الأساسية في الثقافة المصرية المعاصرة، والبطلة في المشاهد الأخير من الرواية ترتبط بشكل أعمق بهذه المكونات، سواء في استدعاء القرآن الكريم، أو استدعاء تمثال فرعوني، وحكاياتها الشعبية. أما الاحساس المريض بأن علينا أن تظر بشكل مثالي مطلق الجمال، إذا ما كتبنا شيئاً باللغة الانجليزية نخاطب به القارئ الأجنبي، فهذا إحساس ليس حراً، لأنه يكشف عن عقدة نقص ، إن لم يكن شعوراً بالدونية، فأنا لا أخشى تقديم نفسي كما أنا، وكلما كانت لدى الجرأة على هذا الصدق، كلما كشف هذا عن اعتزاز وثقة بالنفس، فأنا احترم ذاتي وأحترم مصريتي وعروبتي وإسلامي، وأقدم كل هذا ، كما هو تماما، وهذا موجود في رواية أهداف سويف، وهو يحسب لها ولا يحسب عليها.

شعر

لا تهلك آسى

إلي طرفة بن العبد

عبد المقصود عبد الكريم



ربما
من صرة أشباح
أو أرواح
من قرية قيحٍ
أو حليب
ربما
من ثديها
أو دملها
يهوي
إلى حافة

"ليست وهماً
إنها كينونة ليله
يعشق قلبه
الطليق فى غابة الكوابيس
قلبها الطليق

يهوي
بغمامة من نور
يراها
خبزاً وتبغاً
ربما
قرشاً وبالونة

دوخته
كما دوخ الله آدم،
داخ
بين القاهرة ومرضاها
بين البادية وأعرابها
إنه
فى شوارع القاهرة
يلملم
ربما القمامة
أو كهنوت البداوة
ربما العويل
أو نزيف الأمهات.

ربما الآن

تسترقه البداوة
قد يرى خطوات طرفة
أو يري
"لخولة أطلال ببرقة ثمهد..
لا تهلك أسي
وتجلد"
وقد ينشد:
"لك يا عبد
أطلال
وتبغ
لك يا عبد
جرة الذكريات
وقيح الكبد"
يرى تبغه
صبية عطوفاً
أو فتى هماماً
وربما عكازة يتوكأ عليها فى رحلة
الظنون.

***

ربما
من ثديها
أو دملها
يهوي
ربما من "طنامل"
إلى حافة الوادي
حيث يتفتق نعل القاهرة
عن الدوار
والغثيان
وفطر القدمين.

طنامل
ليست قرية فى الفردوس
إنها
مجرد قلب يشبه الغربال
يعج بالروث
وألحان الرحيل.

طنامل

ربما مجرد حلم
وحصان من خشب
مملوكها
ليس فارساً
إنه صبيَ من ورق
مهلهل
يتشبث بالكوابيس والجغرافيا
يجوف النهار رأسه
رأسه أينع ما يكون
حين تحرره الكوابيس
من ضوء النهار وضوضاء الكتب
وحين يفتح كوة كائناته
لعل النوم حرفته الوحيدة
حين ينام
تدثره الكائنات
وطمى الحنين.

***

ليس فارساً
وطنامل ليست قريةً فى
الفردوس
ربما مجرد جبانة
مجرد توتة وجميزة ومركب من
ورق
لكنه
سنوات طويلة
يهتز أمام ذكراها
كما اهتز فى قبضة كوابيسها
وكما يهتز الآن لذكرى القاهرة
أو طنامل
وقد تكون
القاهرة
وتكون طنامل
امرأتين
من ذباب وطين.

***

تسقطه البشاعة فى بادية العرب

"طنامل..
القاهرة...
الاحساء..
يا قلب
لا تحزن"

ليس فارساً
ربما
مجرد مملوك فى خريطة
أو طيف فى الرمال دفين.
***
رذيلة
أن يكون غريبا
وربما
رذيلة أن يهتز لذكرى قرية
أو بار

تسقطه القاهرة بالضبط كما
أسقطته
طنامل وتسقطه طنامل كما
أسقطته
يد الله أو حنكة القابلة

إنه يترنح الآن فى بادية
"الرياض" - يقول الملوك
أو "مكة" - يقول الشيوخ
ربما فى "يثرب" حيث يستريح
نبى
من عبء الرسالة
أو من رهق الحياة
(وفى رواية:
"أو من رهق القبيلة)
ربما فى "كربلاء" حيث تراق
الدماء
بسيف تاجر من قريش
أو بقبضة جنتلمان من رعاة
البقر

ربما فى "الإحساء" - يقول العبد
ويكتب:
"القاهرة
لا تسقط مملوكها
فى أقل من بادية
برتبة عاصمة أو طاحون".
***
فى القاهرة الأخيرة
ود لو يدفع تبلده لقاء كابوس
حقيقي
أى لقاء حفنة من أجنحة الثعابين
أو لقاء طنامل.

يود الآن لو يدفع السكون
لقاء ليلة كئيبة
بين "البار" و"المقهى"
أو...
....

ربما الآن يدفع الأشلاء
لقاء شارة النبي
أو سترة الجنون.
***
ربما رذيلة
أن يكون غريباً
ربما رذيلة
ألا يكون غريباً

مأساة
أن يكون
حروفاً
أو أنين

مأساة
أن يكون

ن نقد

اغتراب الحلم فى «اهبطوا مصر»

وائل فاروق

«الحياة دون اغتراب ليست جديرة بأن نحياها»
والتر كاوفمان

منذ نهايات القرن الفائت بدأت مصطلحات «الغربة، الاغتراب» فى الرواج على يد فلاسفة مثل «هيجل» و«ماركس» و«إريك فروم» وغيرهم، و«أصبح من المألوف الراهن بصورة متزايدة أن نسمع عن تفسير الحياة فى عصرنا الحالى من خلال مفهوم الاغتراب، وحينما يقرر كتاب المقالات النقدية عن الكتب والأفلام والمسرح أن عملا ما يعالج الاغتراب - وما أكثر ما يقررون ذلك - فإنهم يقصدون أن ينقلوا لقرائهم فكرة أن هذا العمل يعالج أحد جوانب مأزق الإنسان المعاصر»(١).

هكذا أصبحت الغربة المتكأ السهل لتأويل الأعمال الإبداعية وقراءتها خاصة مع نص يغرى بذلك مثل نص محمد عبدالسلام العمرى «اهبطوا مصر»، فالنص الذى يسرد وقائع هجرة «معمارى مصرى» إلى بلد خليجى ويكشف مظهره عن غربة هذا المعمارى فى مهجره، هذا النص يزخر بدوال تدفعنا للتعامل مع هذا المعنى القريب بحذر يجعلنا نسعى - كما سعى النص باقتدار - للهروب من النمط المتداول «للغربة» وكشف أبعاد جديدة له تتجاوز ما يروج من غربة الإنسان الفرد، إلى غربة الأمة وطموحاتها ودورها.

المعنى الأول للاغتراب هو الانفصال أو فقدان الوحدة مع البنية الاجتماعية، أو عدم القدرة على التوافق معها (٢)، وقد استفاد الأدباء من هذا الفهم للاغتراب، حيث كان انفصال شخوصهم الروائية عن المجتمع طريقة مثلى لنقد المجتمع وتحليله من خلال رؤية فوقية ويكون الراوى العليم بكل شيء هو الراوى المثالى بالنسبة لهذه النصوص، وفى حالة الهجرة من الوطن إلى مجتمع آخر تكون المقارنة بين المجتمعين وإبراز التناقض بينهما هى وسيلة هذا النقد وسببا للغربة التى يعانى منها شخوص الرواية.

إلا أن نص «اهبطوا مصر» يتخلى عن كثير من هذه المفردات الشائعة فشخوصه الروائية يتلاحم مع المجتمع وتتشابك علاقاتها داخله، كما أن المقارنة القائمة بين مجتمعه والمجتمع الذى هاجر إليه تفضى إلى التماثل لا إلى التناقض كما سنرى فيما بعد، هذ الاختلاف هو ما يدفعنا إلى أن نقرر أن العمرى فى نص «اهبطوا مصر» يقدم بعدا جديدا لمفهوم الغربة أو الاغتراب يختلف عن غربة الفرد والذات والجسد التى قابلناها كثيرا، إنه يقدم ما يمكن أن نسميه اغتراب الدور الاجتماعى، فقد كان - ولا يزال - من المألوف بالنسبة للناس أن يفكروا فى أنفسهم ابتداء من خلال الأدوار التى يضطلعون بها، وهذا الإفصاح عن الانتماء إلى هذه الأدوار ليس بالأمر الواعى أو المتعمد، بل هو بالأحرى أمر فورى وتلقائى. (٣)

فالشخصية الرئيسية فى النص عمرو الشرنوبى أو «المعمارى»، انتماؤها الحقيقى للعمل الذى تقوم به (البناء والتشييد)، وليس من قبيل المصادفة أن يختار العمرى معماريا ليكون الشخصية المحورية فى نصه، وليس من قبيل المصادفة أيضا أن يتحدث الراوى عن «عمرو الشرنوبى» بصفته «المعمارى» خاصة فى الأوقات التى يشتبك فيها مع العمل وكأنه يجرد «عمرو» كإنسان من اسمه ومن شخصيته، يختزله ليكون هو الدور الذى يقوم به «المعمارى/ البناء».

لقد جعل النص «البناء والعمارة» تساوى الوطن فهى ثقافة الأمة، وهى التعبير الماثل أمام الأعين عن تحضرها، لم يبق من الحضارة المصرية القديمة إلا عمارتها، وكلما كشفنا بعضا من أسرارها، عرفنا أن البناء ثقافة وعلم وسلوك وليس مجرد ترف وأبهة زائلة، «إذن هى العمارة، هى الفن، تراكم الثقافات وتداولها، هى اللغة الواحدة المتوارثة عبر أجيال مختلفة، وعبر ديانات عديدة، عابرة المحيطات والقارات والأماكن الصحراوية المجهولة»(٤). هكذا يقرر عمرو الشرنوبى داخل النص، ليكشف بوضوح عمق الأزمة التى دفعته للخروج من القاهرة، القاهرة التى خرجت لتوها من حرب طاحنة دمرت جزءا كبيرا من طاقتها، ليأتى الفساد على ما تبقى منها ليتحول نصرها على عدوها الخارجى إلى هزيمة داخلية لقد أقلعت طائرة الشرنوبى صبيحة يوم السادس من أكتوبر فى إشارة إلى هذا النصر، النصر الموعود على مستواه الشخصى فى هذه البلاد، ذلك النصر الذى تحول هو أيضا إلى هزيمة، هزيمة للعمارة، هزيمة لتميمة الحضارة التى تحملها أرض هذه الأوطان.

الوطن إذن كما تقدمه هذه الرواية، ليس البقعة الجغرافية، ليس الأجساد الزائلة والسلوكيات المتحولة، إنه الدور التاريخى الذى تقوم به الأمة التى تعانى من الاغتراب وليس عمرو الشرنوبى.

ربما كان دالا العنوان الذى اختاره العمرى لروايته «اهبطوا مصر» حيث يتناص مع الآية الكريمة «اهبطوا مصر فإن لكم ما سألتم»، هو لم يقصد إذن «مصر» الوطن، وإنما أى بلد يجد فيه دوره ويتحقق فيه. لقد ترك الآية المعلقة فى مطار القاهرة «ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين»، متعمدا ليؤكد هذا المعنى للوطن، المعنى الخالد غير المتبدل.

الغربة فى القاهرة ـ الغربة فى جارثيا

يخطئ من يظن أن عمرو الشرنوبى ترك القاهرة سعيا وراء المال فقد حقق فى فترة قصيرة جدا مالا وفيرا يحقق له أحلامه فى القاهرة، ورغم ذلك ظل فى جارثيا.. ويخطئ أيضا من يظن أن جارثيا كانت بلد الغربة، وأن القاهرة كانت هى الوطن الذى لا يشعر فيه بغربة. إن غربة عمرو الشرنوبى الحقيقية بدأت فى القاهرة وطنه، «فالشخص الخلاق، ربما بحكم كونه كذلك شخص غير متوافق، يضع التقاليد موضع التساؤل أو يخرج عنها، وكلما كانت أصالته أكثر عمقا، كلما ازداد عمق اضطراره للاغتراب عن مجتمعه»(٥). «فمن الواضح أن من لا يتوافق هو الأكثر اغترابا عن مجتمعه، ولكن ربما كان أولئك الذين يتوافقون مغتربين عن أنفسهم»(٦).

لقد أبى عمرو الشرنوبى أن يتوافق مع ما يراه من فساد ويغترب عن نفسه. لقد كان «موزع بين رغبته فى تحقيق نجاح وظيفى، وبين مكتب معمارى خاص يحقق من خلاله رغبته فى الخيال والخلق وبين إغراء الجامعة»(٧)، إلا أنه عندما اختار كان راضيا تماما عن اختياره وسعيدا به «إن أى معمارى فى مصر يتمنى شغل وظيفتى»(٨). إلاأنه عندما يبدأ فى العمل فى السعى لتحقيق أحلامه يواجهه الفساد فى كل المشاريع التى عمل بها: الوفاء والأمل، مشروع فيلات الضباط، مصنع الكوك، ينهزم أمام هذا الفساد، يرفض التوافق معهم رغم أنه «يغنيه عن السفر» لذلك حاربوه «لم يتحملوا انقطاعه عن العمل يوما ليقابل رئيس قسم العمارة، لم يتحملوا انحيازه للعمال أكثر من اللازم»(٩).

لقد «كانوا يخفون بأقنعتهم الوظيفية عجزهم عن مواكبة أفكاره الجريئة والجديدة»(١٠). لم ينخدع عمرو الشرنوبى بالدعاية التى تروج حول المشاريع وعندما واجههم بذلك حول مستقبل مشروع الفيلات مثلا (ص ٢٥٠) رفضوا جميعهم توقعه ورفضوا كلامه، أصبحوا كلهم ضده، أصبح وحيدا مغتربا فقد هربوا من تخيل توقعه، يرغبون فى النجاح الدائم لهذه المدينة بالطبع، أخذت سنوات جميلة من عمرهم، أسهموا فى بناء صرح شاهد على الانتصار وهم على غير استعداد أن يفكروا فى أى شىء يقلل من قيمة الصرح أو يهدم أو يقوض جزءا من هذا البناء أو من الفرحة به»(١١).

هذا هو الفرق بين عمرو وبينهم لقد ارتضوا أن يغتربوا عن أنفسهم أن يوهموا أنفسهم بالأكاذيب أما هو فلم يستطع، وقد عبر لا وعيه عن ذلك بطريقة بليغة فقد كانت «تأتيه فى أحلامه زجاجة مشروبات غازية عندما يكون فى حر وصهد مدينة الوفاء والأمل، بقعة صحراوية قاتلة، يفتحها ويهم بتناولها يجد فيها ذبابة، يحاول إسقاطها من الزجاجة، فيفرغ المشروب ولا يبقى إلا الحشرة، تكرر

الحلم أكثر من مرة، وتغير إلى حلم المشى على قنوات صرف المجارى المفتوحة، المليئة بالذباب والحشرات والأولاد الصغار»(١٢).

إن المدينة التى يعمل بها لا تروى عطشه، وماؤه فيها رمز لهيمنة ثقافة غيرية تغزو بلاده «المشروبات الغازية»، وهو لا يقدر أن يشربها لأنه يرى ما فيها من فساد «الذبابة» وعندما يفشل فى مواجهة الفساد يضيع المشروب فى الرمال ويظل هو عطشانا لحلمه وطموحه، فيذهب إلى جارثيا فلا يجد فيها إلا مزيدا من الفساد والاستلاب للآخر.

لم يرحل عمرو إذن بسبب النقود أو حتى بسبب «ليلى» حبيبته، لقد رحل عندما فشل فى تحقيق حلمه المرتبط بهذا الوطن وتاريخه، رحل عندما وجد أنه لا يحقق ذاته فى عمله وإنما ينفيها، لا يشعر بالارتياح بل بالتعاسة، لا ينمى بحرية طاقته البدنية والذهنية، وإنما يقتل جسده ويدمر ذهنه. لم يقرر الرحيل إلا بسبب مشاكله فى العمل ليس كشخص وإنما كرمز لطموحات وآمال وحلم هذه الأمة.

هنا جارثيا

منذ السطور الأولى فى الرواية وحتى منتصفها والقاهرة غائبة غير موجودة، تمرق كذكرى عابرة، على مدى هذه الصفحات الطويلة لا نشم رائحة الوطن إلا فى سطور قليلة، كيف إذن كان عمرو مغتربا؟! هل كان يفكر عمرو عندما أقدم على الرحيل أنه مقبل على غربة؟! لقد بدا الرحيل أمرا قدريا، بل واجبا عليه أن ينجزه «فها هو يتذكر الآن أنه خرج طوعا عنه وبإرادته بعد أن تم ترشيحه كمعيد.. لم تثر خياله ولم تلفت نظره لأن إرادة سطوة ما أجبرته على الخروج»(١٣).

إن حياة عمرو الشرنوبى فى جارثيا تشير إلى أنه لم يشعر بغربة، فهو قادر على التوافق مع السلوكيات الجديدة، والطقس المختلف، مادام هناك عمل يتحقق فيه، لم يدفعه التعفن الذى رآه فى المطار إلى العودة عندما حجزوا كتبه كما فعل الشيخ الأزهرى، كان قادرا على استيعاب جلافة هؤلاء الناس، لقد شعر بالغثيان من طريقتهم فى الأكل، وها هو يشاركهم طعامهم بنفس طريقتهم (ص ٣٢)، لم يفكر عمرو فى الرحيل إلا عندما يوجد ما يتهدد عمله لم يكن حادا وعصبيا وغاضبا إلا فيما يتعلق بالعمل، فعلى مدى ٩٨ صفحة انشغلنا معه بتفاصيل العمل وصراعاته وبيئته ومشاكله مع شركائه فى العمل، لقد وقعت مئات الأحداث فى شهرين فقط منذ قدومه.

من قال إن عمرو الشرنوبى كان مغتربا؟! لقد نجح الشرنوبى فى عمله فغابت القاهرة وغابت ليلى، لقد وضعنا فى عالم المهجر ولم يخرجنا منه، ونظل هكذا حتى يتوقف العمل لأداء الشعائر، فى هذه اللحظة فقط، لحظة توقف العمل يذكر ليلى وعائلته والخطابات العشرة التى أرسلها لهم، ولم يأت لها ذكر بجوار أحداث العمل المتلاحقة. العمل إذن محور وجوده فى جارثيا وسبب خروجه منها، بل إن كل الأجانب فى الشارع «حبهم للعمل والانطلاق هو الذى أجبرهم على الخروج»(١٤).

هكذا يظل عمرو الشرنوبى متحققا فى جارثيا غير مغترب فيها، قادر على الحب وممارسة الجنس

والمغامرة، حتى يبدأ الشريف فى تدمير عمله وتتكالب عليه الظروف التى تفسد عمله وتجعله فى هذه اللحظة فقط يقرر العودة، لأنه فى هذه اللحظة فقط شعر بالغربة وافتقد ليلى ووطنه الذى تركه يحترق بعد انتفاضة يناير ٧٧ وعاد للعمل. لقد ترك وطنه ليحقق طموحاته فى العمل، وها هو يترك مهجره بعد أن فشل فى تحقيق هذه الأحلام.

العمارة.. مرة أخرى

يحدد المعمارى أزمة القاهرة وأزمة جارثيا من عمارتهما، فالظواهر الاجتماعية الشاذة الكثيرة التى رصدتها الرواية هى ناتج ذلك الوعى الذى شوه العمارة ولا يختلف فى ذلك الوطن عن المهجر فمثلا عندما زار عمرو الشيخ «أبا الخير» ووجد أولاده يغتصبون فتاتين مصريتين، لم يقرر أن هذا إثم الشيخ وحده الذى تعامل مع الأمر ببرود، فقد قابل الشيخ ببرود الأم المصرية التى وقفت تنتظر لتقبض الثمن.

فالرواية تصم الواقع كله بالفساد، وتحمل الوطن مسئوليته عن انتشار هذا الفساد، الفساد الذى جعلهم فى القاهرة ينفقون أجمل سنوات عمرهم فى مشاريع محكوم عليها بالفشل، جعلهم فى جارثيا ينفقون ثرواتهم فى مشاريع مثل «حى الأرامل والمطلقات»، ذلك الحى الذى ينم عن خيال خلاق للمؤلف، الذى يكرس لأوضاع اجتماعية شاذة تعمق أزمة المجتمع وتسرع بانهياره.

كذلك كان تقويم الشخصيات مرتبط بتوافقهم مع هذه الأوضاع الشاذة، فـ«خضر» مثلا هو أكثر الشخصيات سلبية فى الرواية، لأنه قادر على التلون كحرباء، قادر على التوافق مع أى وضع، لقد جعله رمزا للإنسان الذى تخلى عن أحلام وطنه وجعله سببا فى احتراق هذا الوطن، فقد رآه فى حلمه يسكب البنزين ليزيد حريق جارثيا والقاهرة اشتعالا، ويقابل خضر شخصية «الشريف» ذو الماضى المشرف فى رفض الفساد والأوضاع الشاذة، إلا أنه نسى ماضيه، بل سعى هو نفسه لمحو هذا الماضى حتى يكون قادرا على التوافق مع هذه الأوضاع الشاذة. إن قبول المواطن العربى للفساد وتوافقه معه، هو السبب الرئيسى لتردى أوضاع هذا الوطن.

هل أبالغ إذا قلت الآن إن النص لخص كل هذا فى وصفه لعمارة جارثيا والقاهرة، لم يكن عمرو الشرنوبى يتعامل مع الناس وإنما مع الأبنية، لم يشعر بالسكينة بعد عناء السفر الطويل إلا عندما جلس فى الحرم، ولكن ما مبعث هذه السكينة؟ إنه «التناسق المدهش والنسب الإنسانية التى تخيلها وصممها المعمارى المصرى مصطفى باشا فهمى»(١٥) وليست المشاعر الدينية.

إن حضارة هذه الأمة - كما يرى المعمارى والروائى محمد العمرى - تكمن فى ابنيتها وانحدارها يتجلى أيضا فى ابنيتها يقول عن عمرو الشرنوبى: «رأى عمارات جارثيا القديمة لا ترتفع أكثر من طابقين، شخصيتها المعمارية متميزة، واجهات المنازل خشب بغدادلى، شبابيكها صغيرة وجميلة تناسب الجو الحار، الشوارع متناسبة مع ارتفاعاتها.. لها خصوصيتها(١٦).

هكذا كانت جارثيا العربية، لكن ماذا كان مصيرها.. «خليط عجيب من عمارات متعددة الطرز، لا تجمعها لغة واحدة أو شخصية واحدة، تنم عن غنى وثروة فاحشة وجاهلة»(١٧). وبدت العمارة العربية نشازا وسط هذا الخليط المؤذى للعين، والمؤرق للعقل والقلب.. رأى أنها مدينة تتعفن رغم ابنيتها الجديدة، رآها جثة فى مستنقع، بلا لون، بلا شخصية، مزروعة بلا هدف، مدن أقيمت لتندثر، تعسة وجشعة لا تعبر إلا عن ثراء فاجر، ذكرته بمبانى محطات السكك الحديدية المصرية، فقد «هدموا المبانى العربية الجميلة التى تستطيع الصمود لمئات السنين، لصالح مبان قبيحة نفذت دون التزام بأية مواصفات»(١٩).

هل هذا ما يسعى النص إليه أن المدينة العربية والعقلية العربية والشخصية العربية تدمر نفسها بنفسها، إنها استلبت لحضارة الآخر فضاعت شخصيتها وفقدت طريقها فى التنمية والبناء والتقدم. يكفى النص أنه كان قادرا على القبض على هذه الحقيقة من واجهات المبانى فقط.

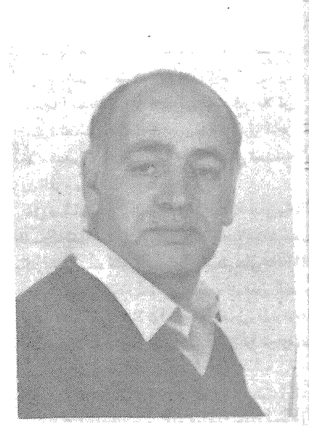
من الإشارات اللافتة داخل النص، أن عمرو الشرنوبى لم يتحقق فى عمله فى جارثيا و فى القاهرة إلا عندما تقطع وسيلة تواصله مع العمل، فقد توقفت سيارة الشركة فى القاهرة عن انتظاره وسحب الشريف منه السيارة وكأنه يشير-إلى أن عجزه عن القيام بدوره ليس بسبب ضعفه وهروبه، وإنما بسبب إبعاده عن عمله.

من الطريف فى النص أنه لم يقترن إلا بطبيبات، فليلى طبيبة وآمال طبيبة، فإذا اختزناهما إلى دورهما كما اختزلنا عمرو إلى دوره، لوجدنا أن فشله معهما يعنى أنه يرفض الجبر والإصلاح.. يرفض العلاج الذى يبقى على الواقع بما فيه، وهو ما دفعته إليه ليلى وآمال أيضا، لكنه يرى أنه هذا الواقع لابد أن ينمحى.. لابد أن يحترق «غفا قليلا فرأى النيران مشتعلة فى المحجر الصحى تمتد إلى الطريق إلى فيلته إلى فيلا الشريف، ثم فى المطار ثم فى الطائرة التى رأى نفسه فيها، يتساقط اللهب فيحرق ما تحته، تمتد النيران بطول الطريق.. من مطار جارثيا إلى مطار القاهرة، نيران فى البحر ونيران فى الصحراء وفى أى مكان تقطعه، يحمل خضر خزانا ضخما من البنزين يغذى النيران كلما انطفأت، يطير بخزان وقوده بجوار الطائرة أينما سارت، وعندما تكاد تطفى يضع لها وقودا جديدا إلى أن طالت النيران ركاب الطائرة وطالت عمرو...»(٢٠).

هل كان يحكم على واقعه كله وعلى نفسه بالحرق حتى يتطهر من فساده؟ أم يرى مستقبله الذى لابد معتم مادام هناك من هم كخضر يفاقمون الوضع ويقودونه للخراب؟ هل هذا الحلم نبوءة لما نحن سائرون إليه؟ هل تكذب النبوءة كما فعل زملاؤه فى مشروع فيلات الضابط؟ أم نصدقها؟ هل نظل سلبيين؟ أم نتحرك لإنقاذ هذا الوطن؟

هذه هى الأسئلة التى علينا أن نجيب عنها بعد أن نحرر أنفسنا من أوهامنا ونعود لنتأمل ذواتنا ونعرف ماذا نريد بالضبط، ربما استطعنا أن ننقذ أحلامنا من هذا الاغتراب الذى يكاد يخنقها. وتظل هذه القراءة الأولية قاصرة عن الإلمام بكل الجوانب الثرية فى هذا النص، لتقرر أن النص دوما أعمق وأكثر ثراء وأكثر قدرة على العطاء.





الهوامش

(١) ريتشارد شاخت: الاغتراب، ترجمة أنور كامل حسين، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٥، ص ٤٥.

(٢) نفسه : ص ٧٦.

(٣) نفسه : ص ٧٦.

(٤) محمد عبدالسلام العمرى: اهبطوا مصر، دار الهلال، القاهرة ١٩٩٧، ص ١٩٧.

(٥) الاغتراب : ص ٣١.

(٦) نفسه : ص ٣١.

(٧) اهبطوا مصر: ص ٢٤٦.

(٨) نفسه : ص ٩.

(٩) نفسه : ص ٢٣٧.

(١٠) نفسه : ص ٢٣٩.

(١١) نفسه : ص ٢٤٩.

(١٢) نفسه : ص ٢٢٣.

(١٣) نفسه : ص ٤١.

(١٥) نفسه : ص ٢١.

(١٦) نفسه : ص ١٩٨.

(١٧) نفسه : ص ١٩٧.

(١٨) نفسه : ص ١٩٩.

(١٩) نفسه : ص ٢٠١.

(٢٠) نفسه : ص ٣١٩.

ق

قصة

أضغاث

محمد عبد النبى

تحية العلم فى الصباح بعد بشلن عسلية من أم نحمده، لكن الفناء بلا علم: لا يهم...

حفظت الربع كله لكنى مرعوب مازلت فالشيخ سلطان لا يرحم ومعه خرطوم أعمى ، ويده تضل طريقها دوماً فى جسد البنت السمينة وهى تقرأ عليه.

وأنا ألعب فى محطات الراديو كثيراً حين يخرج أبى من البيت لكنى لا أتوقف عند إذاعة القرآن الكريم.

سمعنا الربع ولله الشكر .. والآن يا أولاد الأبالسة اقرأوا اللوح الجديد عدة مرات حتى تنتهى الحصة، ونقرأ حتى ينقذ تاجر س الفسحة الجميل، والمعهد واسع وفناؤه يستحم بالشمس ليس كحارتنا أو حجرتنا المعتمة نهاراً أو ليلاً، قال أبى كثيراً أن النور سيصل قريباً بلا شك.

يعلو صوتى: لقد خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم

ثم رددناه...

و"نحمده" عندما نقرأ بسرعة وبصوت عال يحمر وجهها النحيل ويرز فى رقبتها عرق لطيف أحبه كثيراً فأخوض زيادة فى القراءة بعنف وبسرعة مع الأولاد، تدرك هى التحدى فتسرع وتحث البنات من حولها ونضيع فى نشوة ترتيلية مؤقتة نهمد بعدها ونستلذ بوجع الحلق والفؤاد.

وقد مرض أبى فزاره زميل له رائع وبشوش وأحضر معه برتقالاً وعنباً وأنا أحب العنب بلا سبب معروف لكنى يروح الصوت منى:

ثم رددناه أسفل سافلين

إلا الذين.....

أم نحمده عجوز ونظرها ضعيف لذا فهى تلصق العملة بعينيها حتى تدرك ما هي، وتنكمش فى ركن المعهد مع حلواها الرخيصة وكثيراً ما ينهرها الناظر دون ذنب "نحمده" جميلة، أجمل حتى من "أمل" التى تسكن كتاب العربي.

وقد قال زميل أبى فى عزم وثقة: "احنا أصحاب حق وربنا هينصرنا عليهم".

"إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات...



سمعته بإجلال كأنه عفريت المصباح أو نبى الله موسى لكنه طرد مع أبي من المصنع بعدها بيومين فلهم أجر وأحب أن أنام فقط لكى أحلم، بأشياء خارقة وبديعة أحلم، لكن أجمل الأحلام حين أطير، أطير ومعى نحمده...،

وقد نبتت لنا أجنحة خضراء كيمام أو ملائكة.

وحلقنا فوق المعهد والبيت وكل شيء،

وضحكنا لهم وعليهم من السحب

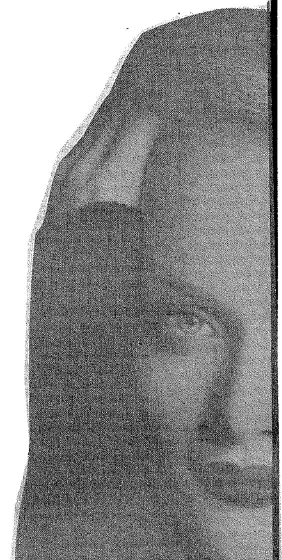
وقرأنا الربع بلا عجلة وبلا شيخ:

"فلهم أجر غير ممنون".

قصة

شهادة وفاة

وفاء حسن



تمددت فوق الكون، ورغماً عنى، الكون أصر أن يعتليني، أهادنه، ألوى عنق مقاصدى، وأسمح له بالاستمرار، أم أثور، وتبدأ بيننا حرب بلا هوادة؟

همس لى الجنون بسؤال، جدلت أحلامى على أرصفة الوقت طرقت أبواباً..

استوقفت الرائح والغادي. ألقى عليهم بسؤالى، تجهموا .. السخرية تراقصت فى عيونهم : كلما حاول اغتصاب الإجابة من بين شفاههم جذبوا أيديهم من قبضة يدى هاربين. صفعت فى وجهى الأبواب، والسؤال مازال قائماً:

– يا سادة: الجدل يفصح عن نفسه بين الحين والآخر.

انبرى أحدهم قائلاً:

– الجدل قد فض منذ زمن بعيد

– نوح قام بحل المشكلة عندما أمره الإله أن يحمل فيها من كل زوجين اثنين.

ثارت، أعلنت غضبها المتمثل فى سؤالها:

– ومن أين أتت دجاجة نوح؟

قام يعدل من هيئته أحدهم بعد أن أربكه سؤالها قائلاً:

"لا تسألوا عن أشياء إن تبد لكم تسؤكم".

ومنذ هذه اللحظة سكن السؤال فى الحشا.

والآن أجالس نفسى بعد أن أفسحت لى الكلمة متسعاً من الوقت أرتشف قليلاً من كأس تلون بلون خمرى يستييحني.

أتابع هواجسي، وأمنيات البارحة التى تموجت مع أدخنة رمادية حجبت

عنى تفاصيل المكان سوى فراش وشير. الديك يستعد للصياح ، فقد فات الأوان.

"ارجوك ليس الآن .. بعد حين.
تجاهلني وتابع الصياح .. تسمرت أطرافي، وتوقف عقلى عن الرحيل فى خضم خواطرى الجنونية .. آه كيف أخفى سوءة فعلتى؟!
فكم أخشى العقاب الذى سيلوح لى مع إشراقة تصارع ما تبقى من ظلمة تواريني ليس أمامى سوى عشك أيها الصائح، أرقد .. أجتر ذكرى تطل على من شرفة أيام ولت كقطار براكبيه عند أول صفارة نخرت عباب سكونه. كم اشتهيك يا لحظات التبتل والانداياح فى صمتى الطويل، وأهة صاحبت قلبى الذى استطاب الشجن.
– الديك يزجرنى ، ينهش جسدي. يبغى رحيلي. أعلم جيداً أنك سيد هذا المكان، التقطت ريشة نزعتها من جسمه غمستها فى دمائى، تمخضت عنها أشكال ارتسمت فوق مساحة عريضة من البياض.

وبدأ الكلام .. وكان يا مكان .. وفـ. نفس المكان، والبشر كانوا ومازالوا هناك .. الحاوى هناك....
أنا الحاوى بقبعتى التى استطالت ، أخرج البيضة من جلبابي.. واحدة "جلا جلا" ثلاث .. عشرات تتراص .. تحتمى بجمعها إلا واحدة، أبت الرضوخ والامتثال لأوامرى ، تدحرجت سرت نحوها ، أترقبها، تلمستها بطرف إصبعي.
– إنها تنبض بالحياة.
اهتزت نشوة ، ارتطمت بجدار عشها، شجت قشرتها ، وبمنقاره أخذ يطرق عالمنا. اتسع الشرخ. قرر الخروج من لجته (الولادة متعسرة) يئن .. يستجدينى لمساعدته ، صرخت والدتى منبهة، محذرة من لمسه.
–سيختنق.
– كل هؤلاء لم يختنقوا.
الديك بيدن.
اجتاحت المكان جلبة وضجيج، الكل يهنىء.. يصافح بالعيون . تلثمه نظراتى التى أمتشق لها نشوة.
الحلوة تجري... تصرخ .. تضحك .. تضحك... تصرخ .. تجرى ، قالت:
– حي
الكل يشهد لونه الذهبى .. بكيت.
– لماذا لم يكن أحمر اللون؟
تلون بالحمرة إرضاء .. فثرت.
– لماذا لم يكن أزرق اللون؟
تلون بالزرقة رضوخاً.. لماذا؟ فيتلون.. لماذا؟ فيتلون؟.. أخيراً امتثلت لما هو كائن رغبة فى احتضانه ، واعتصاره من شدة عشقى لصغره.

دلف إلى عالمنا وعندما تمطى زفع جناحيه الضامرين، يعلن حضورهما. من

الواضح أن الجوع ينهش أعضاءه ، فانكب يلتقط حبات تناثرت حوله، تحسر فى بلعها ، فأخذ يبحث بجدية عن مشربه، أستغاث بهم...

انفضوا من حوله تركوه وحيداً يبحث دون جدوى . آنية كبيرة هناك خصصت لهم دونه ينحو إليها.

- صغير أنت ستسقط لا محالة.

- ابتعدى عنه لا تفزعيه بصرخاتك.

راقبته والخوف ينهش عظامي.. فخ نصب له، خرج منه منتشياً ينفض عنه قطرات الماء التى اغتسلته.. تساقطت .. كونت مرآة أفصحت عن جرأته.

الحلوة تصرخ... تضحك... تضحك... تصرخ قالت:

- مازال حياً.

كفى لعباً، ضعيه فى عشه ، وأحكمى غلق الأبواب قبل قدومها أكله لحومهم ما كادت تنهى الكلام حتى ثار الفزع فى المكان الكل يلوذ بالأعشاش؛ والديك لا يكف عن الصياح، وهى تفرك الحبات، تسكب الماء، وبمخلبيها التقطته.. ابتلعته، ولم يتبق منه سوى دماء تلطخ عشه.

الحلوة تجري... تصرخ ... تبكى .... تبكي،.... تصرخ... تجري... قالت:

- مات

الديك لم يعاود الصياح، ومنذ الحين لم يسكن السؤال فى الحشا.

- البيضة أم....؟

استدراك

فى العدد الماضى (أغسطس ١٩٩٨) وقع خطآن جسيمان فى نص «مدينة» للزميلة غادة نبيل، عضو مجلس التحرير:

الأول : هو نزول علامة نوع المادة على النص باعتباره «قصيدة»، والصحيح أنه «قصة».

والثانى : هو اختلال موقع صفحتين، إذ سبقت إحداهما الأخرى، بطريقة خاطئة فى الترقيم وتصحيحها على النحو التالى:

١ ـ أول سطر فى ص ١٠٩ البادئ «غرباء والذى لم تعرفه من قبل فى هذا البيت» هو استكمال ص ١٠٦ في ترتيب الصفحات بالمجلة.

٢ ـ ص ١٠٥ فى المجلة حيث آخر سطر يقول: «ثوب أحمر.. بنقاط بيضاء..» هى التى يجب أن يتبعها أول سطر فى ص ١٠٧ البادئ «ونهدها ينمو»، أى أن ص ١٠٧ هى التى يجب أن تتبع ١٠٥ فى ترتيب الصفحات بالمجلة.

تعتذر «إدارة التحرير» للكاتبة الزميلة غادة نبيل وللقراء، ونعدهما بتقليل مثل هذه الأخطاء العبثية، وبمزيد من اليقظة والاعتناء.



تواصل

الخفافيش هناك لا هنا

تحت عنوان "خفافيش الثقافة" كتب الصديق العزيز عبد الله السبع عموداً فى جريدة "صوت الأمة"(بتاريخ ١٩٩٨/٧/٢٦). وهنا نعيد نشر العمود كاملاً، سامحين لأنفسنا بالتعليق على بعض ما جاء فيه من تصورات وآراء.

خفافيش الثقافة!!

طالعت خبرا فى الصحف الأسبوع الماضى يفيد بأن جهة رقابية بإحدى الدول الأوروبية أرادت أن تبرهن على تفشى الرشوة فى كل الأجهزة الإدارية بهذا البلد، فقامت بدفع رشوة واستخرجت رخصة قيادة سيارة لشخص كفيف!!

ويراودنى منذ فترة أن أصنع حيلة مشابهة، لكى أبرهن على مدى معاداة القائمين على أمر الحركة الثقافية فى مصر، خاصة من أهل اليسار إلى كل ما هو إسلامي، مادام يقع تحت عنوان الإسلام، وتأييدهم الأعمى وحماسهم منقطع النظير لكى من يصطدم بحد أو بشرع أو يهاجم نصاً مقدسا.. وأنا على استعداد فعلا للإيقاع بهم فى شىء من هذا القبيل، بأن نشيع أن فلانا هذا الذى لم يسمعوا عنه من قبل منع كتابه أو فصل من جهة عمله أو حقق معه لأنه كتب أو قال شيئاً ينال من القرآن أو أنه أهان أحد الأنبياء أو أساء للأديان عموما.

وأنا واثق ومتأكد من أنهم سيشايعونه ويبايعونه ويدافعون عنه على الفور ، وسوف تصبح قضيتهم جميعاً، وسيجعلون منه نجماً ومفكرا وصاحب منهج، وسوف يقولون : إن الظلاميين وخفافيش الفكر يتربصون به!! وسوف يتهمون من ينتقده بأنه يقدم فيه بلاغا ، وأنه يشى بالمفكر والمبدع الكبير لدى المؤسسة الدينية.. إلى آخر هذه الهرطقة!!

والذى دعانى لتناول هذا الموضوع اليوم، ما طالعته فى إحدى المجلات - التى يصدرها أحد الأحزاب ومن المفروض أن تكون ثقافية - حيث أفرد القائمون على أمر هذه المجلة ملفا خاصا "عدد يوليو" عن قضية المدرس الفرنسى ديديه مونسيو الذى يدرس تاريخ الشرق الأوسط

بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، والذى فرض على طلابه من ضمن المراجع هذا العام كتاب "محمد" للمستشرق الفرنسى "مكسيم رودنسون". ويقول المدرس نفسه فى معرض توضيح وجهة نظره من خلال الملف الذى أعدته المجلة إياها:"ولقد شرحت للطلبة فى بداية الفصل الدراسى بوضوح شديد أن هذا الكتاب صعب ويمكن أن يصدم ويجرح مشاعرهم"!!

إذن ما الهدف الذى يسعى إليه هذا المدرس من خلال فرض هذا الكتاب على طلبته ، الذى سبقه بقوله:"إنه سيصدم ويجرح مشاعرهم".وطلبة الجامعة الأمريكية - لمن لا يعلم - من قماشة تانية!! وربما يكون أكثرهم لم يتح له أن ينشأ فى تربة إسلامية صحيحة، كما أنهم فى مرحلة عمرية لا يستطيعون أن يميزوا فيها بين الفكر والنقد والأصول والثوابت فى الدين!!

ينبرى القائمون على أمر المجلة دفاعاً عن حرية العقل النقدى مقررين أن مناخ الابتزاز والإرهاب قد أصابا الروح النقدية، وأن مجرد الاعتراض على منهج هذا المدرس الفرنسى هو عملية تحريض مباشر على قتله..

وكلام يفقع من هذا النوع!!

وسؤالي الآن: هل هؤلاء الطلبة الذين أتحدى أن يكون واحد منهم قد قرأ القرآن - مجرد قراءة فقط مرة واحدة طوال عمره - يصلحون لكى يقوموا كتابا مثل كتاب "محمد"لمكسيم رودنسون؟!

ثم تعيب المجلة على المفتى وعلى كل العلماء الذين انتقدوا تدريس هذا الكتاب على الطلبة متهمة - المجلة - المؤسسة الدينية بأنها تغلق النقاش وتسد النوافذ والأبواب!! وتضيف المجلة:إن الذين انتقدوا الكتاب لم يقرأوه.

وردا على النقطة الأولى أقول لهم: المسألة ليست غلق نوافذ.. فليست هناك حرية مطلقة، وإلا فأرونى إياها فى مؤسساتكم وأحزابكم وبيوتكم! فكفوا عن هذه الهلاوس وهذا الهذيان يرحمكم الله. فهناك مقدسات وثوابت وأصول ونصوص لا يجوز المساس بها، وأولها العقائد والأنبياء..

وبشأن النقطة الثانية أقول: أنا شخصيا لم أقرأ الكتاب ولن أقرأه، هو أو غيره.. فكيف أقرأ كتابا يقول من يفرض تدريسه على الطلبة مقدما "إنه سيصدمنى ويجرح مشاعرى"؟؟!

وهل نحن ناقصين قرف!!

عبد الله السبع

***

ها قد أعدنا نشر العمود كاملاً، حتى لا يظن الصديق عبدالله السبع أننا نحجب الرأى المخالف، خشية أو استبداداً.

ونرجو أن يأذن لنا الصديق السبع، أن نقدم بعض التعليقات الهادئة على عموده غير الهادئ.

ونوجزها فى النقاط التالية:

(١) ليس اليسار المصرى (أو العربى) معادياً لكل ما هو إسلامي، مادام يقع تحت عنوان الإسلام - كما يقول.

إن اليسار المصرى - والعربى والعالمى بعامة - يعادى استخدام الدين

استخدامات سياسية، ولا يعادى الدين نفسه. بل إن الماركسية لا تعادى الدين فى ذاته، وأحيلك إلى ندوة "الماركسية والدين" المنشورة فى عدد أغسطس ١٩٩٨ من مجلة "أدب ونقد".

ولعلك تعرف يا صديقى عبد الله أن حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوي، الذى يصدر مجلة "أدب ونقد" يشتمل على تيار دينى إسلامى مستنير على رأسه كاتبان إسلاميان معروفان (هما الشيخ خليل عبد الكريم والشيخ مصطفى عاصى)، لكنهما ليسا من ذلك النوع من المفكرين الدينيين الذين يستعملون الدين لتأبيد السلطة السياسية، أو لتثبيت مصالح الفئات الغنية المستحكمة بالمال والسطوة، أو لقهر الناس وإكراههم على العقائد التى حدد الله أن لا إكراه فيها.

وشعارنا هنا أن "الدين لله والوطن للجميع"، أى أن الدين علاقة بين العبد وربه، أما "المواطنة" فنحن فيها سواء، بصرف النظر عن الدين أو اللون أو الجنس أو الوضع الاجتماعى.

أما نواب الله على الأرض، الذين يكلفون أنفسهم بما لم يكلفهم به الله من تفتيش فى صدور العباد، ومحاسبتهم والوصاية عليهم - إدارياً أو بوليسياً أو سماوياً - فهؤلاء هم الذين يشوهون صورة الدين الحنيف، وهؤلاء هم الذين نعارضهم، وسنظل.

إن المسألة الرئيسية التى يدافع عنها اليسار، وتدافع عنها مجلة "أدب ونقد": بخاصة، هى حرية الرأى والاعتقاد. وفى مسألة كتاب رودنسون - خصوصاً - فإن موقفنا ليس هو مهاجمة الإسلام - لمجرد كونه كذلك - وإنما الدفاع عن حرية المدرس فى تقرير المراجع التى يراها واجبة، وعن حرية الطلاب فى معرفة الآراء المختلفة والتمييز بينها، وعن حرية البحث العلمى كله.

طبعا يحتوى هذا المبدأ على دفاعنا عن حق الرأى الآخر - ممثلاً فى فقهاء الدين الإسلامى - فى مواجهة ذلك. فالحرية للجميع.

وقد حفلت تجربة "أدب ونقد" بأمثلة عديدة كنا فيها نختلف مع الرأى أو الموقف، ولكننا دافعنا عن حق صاحبه فى إبدائه، حتى لو اختلفنا معه.

فى هذا السياق أذكرك - يا عبد الله - بوقوفنا ضد مصادرة شرائط الشيخ عمر عبد الكافى (حينما صادرتها وزارة الداخلية منذ سنوات قليلة) على الرغم من أننا ضد ما يقوله عبد الكافي، لكننا كنا ندافع عن حريته فى إبداء رأيه لا عن رأيه ذاته، وأذكرك باحتفائنا - أكثر من مرة - بالشيخ محمود شاكر القطب الإسلامى الشهير - وبملفاتنا عن ابن طفيل والحلاج والنفرى وغيرهم. وبملفنا عن محمد عبد السلام العمري، حيث كنا ندافع عن حريته فى إبداع أدبه، لا عن قصته المتهمة نفسها (وقد قلنا ذلك بوضوح فى تصدير الملف نفسه). كما أذكرك بملفاتنا وأعدادنا الخاصة عن أعلام لم يكونوا يساريين، مثل زكى نجيب محمود ويحيى حقى وشكرى عياد وبالرودي وغيرهم.

(٣) الأمثلة كثيرة، وكلها تؤكد:

أ - لسنا ضد الدين فى ذاته - إسلامياً أو غير إسلامى - ولكننا مع الجانب المضىء الحى من الدين، وضد الجانب السلفى المعطل المعيق منه.

ب - نحن دائمـاً - ندافع عن "حق" الكاتب فى قـول رأيه، لا عن "رأيه" بالضرورة.

ولكن ما العمل إذا كان الصديق عبد الله السبع لا يطلع جيداً على المجلة - إياها التى يهاجمها، والتى لم يذكر اسمها بصراحة لسبب لا ندريه، والتى عمل فيها فترة من الوقت مصححا!! وربما لذلك لم يذكر اسمها!

(٤) وليت الصديق عبد الله يقوم بالخدعة التى يهددنا بها، ليتأكد أننا ندافع عن "حرية" الرأى لا عن "الرأى" . ولعل نشرنا لكلمته هنا يقوم بنفس الغرض.

والموقف المعاكس الذى ينتظره منا الصديق عبد الله (وهو أن ندافع عن حرية رأى أحد المتشيعين للدين) لا نقوم به كثيراً لأنه لا يقع كثيراً فى الواقع العملي، فأهل الدين فى بلادنا لا يصادرون بل هم منتشرون فى الإعلام والتليفزيون والمدارس والجامعات والجوامع والمؤسسات. ونادراً ما يصادر رأى لأنه مع الدين ، بل الغالب هو مصادرة الآراء التى يظن فقهاء المصادرة أنها معادية للدين.

ومع ذلك فلعلى أذكره بالموقف الدائم لليسار المصرى فى مسألة الجماعات الإسلامية واعتقالهم وتعذيبهم فى السجون، حيث الموقف هو رفض المصادرة ورفض الاعتقال خارج القانون ورفض التعذيب ورفض القوانين والمحاكمات العسكرية التى يتم بمقتضاها اعتقال ومحاكمات الجماعات الإسلامية. واليسار هو صاحب التأكيد الدائم على أن "الحل الأمنى" ليس هو الطريق السليم، وعلى أن العدالة الاجتماعية والحرية السياسية والديمقراطية الكاملة والتنمية الحقيقية هى الطريق القويم، وعلى أن الكبت - من أى طرف جاء - هو الذى يجعل "خفافيش الظلام" تتكاثر حتى تغطى الدين والدنيا جميعا!

(٥) ليس هذا الموقف الثابت الذى تتخذه "أدب ونقد" "كلاماً مقرفاً" أو "هلاوس" أو "هذياً" يا عبد الله. إنه موقف مبدئى برهنت عليه تجربتنا فى المجلة، تلك التجربة التى كانت أمانة الشهادة تقتضيك - كما يعلمك الدين - أن تطالعها جيداً قبل قذفها بالباطل.

ونرجو الله ألا تأتى لحظة تحبسك فيها السلطة (انتهاجاً منها لأسلوبها الأمنى المذموم) فندافع عنك، لتتأكد وأنت وراء القضبان أننا ندافع عن "حرية" اعتقادك لا عن اعتقادك. ساعتها سوف تطيب نفسك - لا قدر الله".

حلمى سالم

اللقاء الأول

لحظة أن تتعانق أعيننا

أنسى كل هموم الدنيا
وأغوص
أغوص ببحر الحب
أجد المرفأ والمجداف
وأعود إلى شاطىء عينيك
أقطن أهدابك
وأهدهد قلبى حتى يرقد
يسكن بين جناحك
تتلهف أيدينا شوقاً
ويذوب القلب
يلتهب ويشتعل ويتأجج فى نار العشق
واليد تتلهف لعناق اليد
وأنا أتلظى بين لهيب الأيدي

نفيسة الصباغ

ذكرى فايز حجاب

مرت، منذ شهرين ، الذكرى الثانية لرحيل المخرج التليفزيونى فايز حجاب، هنا، يتذكره بعض أصدقائه من الفنانين، الذين عملوا معه، ويذكروننا بروحه وأسلوب عمله. جمع الكلمات تامر حجاب، ابن الفنان الراحل.

"أدب ونقد"

محمد توفيق: علاقة إنسانية

العلاقة بينى وبينه كانت علاقة إنسانية لا علاقة عمل . كان من ظرفاء العصر، روحه خفيفة وابن نكته، كان رجلا متدينا.

نجوى فؤاد: يعطى الحرية

هو الأب الروحى لنا جميعاً كإنسان وربنا يعوضنا بقلب كبير مثل قلب فايز حجاب.

كانت أول أعمالي فى التليفزيون مسلسل ابن الليل" ومسلسل "سبعة وجوه للحقيقة" معه، فهو معلم عظيم . كان يعطى للفنان الحرية فى الاختيار ، وكان سلساً فى التعامل.

محمد على سليمان: الضباب

بدأت علاقتى به مع أول مسلسل عملت فيه ملحناً، مسلسل الضباب أول تمثيل ودور بطولة لأخى المطرب عماد عبد الحليم.

وتوالت الأعمال مع فايز عملت معه مسلسل الأرض الطيبة" لعزت العلايلى ومسلسل برديس ومسلسل مخلوق أسمه المرأة ومسلسل الزنكلونى عملت معه. أعمال وآخر مسلسل ما وراء النهر كان قصة طه حسين وكان هو المنتج المنفذ للعمل.

على فكرة مسلسل الضباب كان هو بداية افتتاح شركة صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات. الحاج فايز بالنسبة له أخ أكبر وصديق كان دائماً يبدى لي النصيحة فى أمور الحياة.

ألوان

الأولة : أبيض يا لون الفل يا مخلى النفوس ترتاح
الثانية: أحمر يا لون خد الجميل أ حلى من التفاح
الثالثة: أصفر يا لون القمح يا معبى القلوب أفراح
الأوله:
أنا شفته فوق روس البشر
فى عالم المقاطيع
ما قدرت أفرق...
بين عجوز ورضيع
وفى زحمة المواضيع
زاد الكلام المر
مرر فى ريق الناس
أنفاس بتدخل...
تنحبس فى الناس
وأنفاس بتطلع..
غيرها لم بيمر

ما عدت أشوفك يا لون الفل تفرحني
ما عدت أشوفك ...
غير فى لون الكفن.
كفنت به الحقايق لما شبعت موت.
وتفوت يا ليل تقيل الخطوة...
تجرحني

الثانية:
دم الضحايا ع التراب مرشوش

والأرض شربت دمهم
بعد أما كانت...
من زمان ماتبشربوش
زمن الوحوش
والكل لابس فوق ملامحه وشوش
أسد... كلاب... وهاموش
صوت الصراخ جوا الحلوق محشوش
والحسرة دبحانا
قتلت حروف الحب جوانا
مات الأمل..
جوا النفوس مكشوش

ما عدت تنقع يا لون خد الجميل تنباس
بعد أما شفتك تحت كل مداس

التالته:
باين يا لون الدهبانين
يا لون بواقى الخلق..
فى البوسنة وفلسطين
يا لون جوع اليتامى فى بلاد الفرات
وخوف توهة مراكبيه فى بحر حزين

ما عدت أشوفك يا لون القمح تنفعنا
ما عدش فيك غير ألم

وآهة قهر توجعنا
وخوف من بكرة ليجبنا يضيعنا
ما عاد كلام الصبر..
له فى الدنيا دى معنى

بهاء أحمد توفيق علام
(أسيوط منفلوط)

الصديق إيهاب كامل ثابت / منفلوط
قصصك القصيرة (شاب يرضع، حوالة، النيلج، إخلاء طرف) تنم عن موهبة وجدية. لكنها تعانى من مشكلتين كبيرتين: الأولى هى التقريرية والمباشرة التى تبعد الكتابة عن القص الفنى الموحى لا الصريح. والثانية هى ضعف اللغة



فى بعض المواضع. واللغة - كما تعلم - ليست عاملا هينا فى جعل الأدب أدبا.
نتوقع تطورات ملحوظة فى أعمالك القادمة. ونحن فى انتظارها.

مازلت اسأل...؟!!
فؤادى تعقل
أفى الحب تأمل؟!
فتغدو وتقبل
وفى السر تقبل
فداك الحبيب بوجه صبوح
وفى الحسن بين النساء لأكمل
وفى عينيها..
عذاب الهوي...
ونار الجوي..
ففى البعد يشعل
وفيها الخدود كزهر الربيع
يلون حمرة شفق تهلل
ومازلت أسأل...؟!

أحمد أبو بكر أحمد جاد الحق

معجم

قاموس المصطلح النقدى

د. كاميليا صبحى

الأدب المقارن Litteratura comparee

شهد النصف الثانى من القرن التاسع عشر بدايات الأدب المقارن الذى قام فى ذلك الحين على دراسة القيم الرومانسية والمثالية سواء على صعيد الدراسات الإنسانية التقليدية أو من خلال التاريخ الوضعى الذى كان بعد فى بداياته.

ويعتبر الأدب المقارن اليوم مجالاً مستتبا لدراسات تقوم على مجالات عديدة. وعلى الرغم من استقرار المبادىء القائم عليها، إلا أن بعض الإشكاليات مازالت تحيط به. فهو لا يرتكز على نظرية تخصه تماما وإنما يدور فى فلك نظريات معاصرة أخرى.

وطبقا للمفهوم الأساسى، يقوم الأدب المقارن على معطيات تنتمى للفكر الإنسانى بصورة عامة ، بما أن الأدب هو أحد مكونات التراث الثقافى الإنساني. ومن هنا ، فإن التاريخ النظرى للأدب المقارن الذى قام على تتبع مختلف التيارات والحركات الأدبية، والتأثير ، والأجناس الأدبية، والأفكار المختلفة فى الأعمال، قد جعل من دارس الأدب المقارن ناقدا لأفكار وقيم تسمى بالقيم الجمالية، لذا نستطيع القول إن الفعل المعرفى لباحث الأدب المقارن هو "فعل إبداعى خلاق" مما جعل مستوى "علمية" هذا النوع من الدراسات أقل، قياسا بمنهجية مجال اللغويات أو العلوم الإنسانية الأخرى.

ويسعى الأدب المقارن إلى إلقاء الضوء على العوالم الدلالية، الفردى منها والجماعي، بين مختلف الثقافات، وهى أشياء مرتبطة باللغويات وعلم اجتماع اللغة ولا تتضح معالمها إلا من خلال نظرية تبحث دلالات الرموز اللغوية فى الخطاب.

ومن أجل تجديد النظريات الخاصة بالمقارنة فإنه يتعين:

قبول فكرة الآداب القائمة، أو التى لاتزال فى طور التكوين سواء الماضى منها أم

الحالي، تقوم على مجالات متعددة ، كل مجال قائم ومميز عن الآخر.

إحياء الدراسات القائمة بشكل مباشر على السياق وما طرأ عليه من تحولات نتيجة للتداخلات النصية وما استتبعها من تفاعلات داخل النص.

الاهتمام بوجود تجانس بين النظريات القائمة على تحليل ومقارنة النصوص، لاسيما تلك التى تتناول التباين الشكلى والتعبيرى والدلالى للخصائص الأدبية.

ولا ينقص الدراسات المقارنة القائمة على الرموز اللغوية الفكر المنهجى، وإن كانت مازالت طبقا لنماذج سوسير وجيلمسلاف يرتكز فعل المقارنة على دلالات الرمز اللغوى المتعددة بين مختلف اللغات. هذه الدلالات هى التى تشكل بنية النص.

ويمثل هذا النوع من المقارنة الحقيقية تحولا معرفيا. فقد أصبح هناك علاقة مزدوجة بين الذات العارفة، الموضوع محل المعرفة والمقارنة، تقوم من ناحية على الاستدلال بنماذج قد تكون صحيحة أو خاطئة ، ممكنة أو محتملة ، ويتبع هذا الاستدلال فصل وربط استكشافى للأشياء محل الدراسة المقارنة، ترتكز على حقل بحثى مختار. وعلى كفاءة مرجعية قادرة على التطور.

وعلى هذا، فإن إشكاليات مقارنة "الأفعال الأدبية" من خلال الرموز اللغوية تتعلق بالعلاقات الوظيفية بين هذه الرموز، فإذا قارنا بين شيئين ، سوف نجد أن هناك أمراً معرفياً يجمعهما ، أو يفرق بينهما. من الناحية النظرية، سيكون موضوع فعل المقارنة عبارة عن صور "تطبيقية" لأشياء موجودة بالفعل، تحددها الذات العارفة التى يقوم عليها بالتالى عبء "خلق" أدب مقارن.

إذ نستطيع القول إن مقارنة الرموز اللغوية ، قد أكسبت الدراسات الأدبية جانباً عقلانياً رمزياً نفعيا لا غنى عنه فى مجال المقارنة.

تضمين Commotation

"التضمين هو إكساب النص مكونات ذات دلالة تحدث تأثيرات داخلية، يكون لها معنى منفصل عن المعنى النابع من الطبيعة السردية للنص، كما إنها تختلف عن المعنى العرضى النابع من تفرد القائل ذاته، وعن المعنى الطبيعى النابع من الناحية الطبيعية".

وبهذا ، نستطيع القول من خلال ما تبقى لنا من معني، أن فهم التضمين يعتمد على الرموز اللغوية للفضاء النصى ، والتى تدور فى فلك ما تقصه أو تقوله الشخصيات الفاعلة.

فالتضمين يرجعنا فعليا لكل ما هو ذاتى داخلى نابع من القول.

فحينما يكون هناك مواضيع لها صفة الـ "تابو" ولا يتم التطرق إليها عن عمد خلال الحديث، فذلك لأن المعنى الواضح لهذه المواضيع مرتبط ارتباطا وثيقا بتأثيرات تضمينية، فعلى سبيل المثال، لا سبيل للحديث عن الحب فى ظل الثقافة الفرنسية دون أن يكون هناك ضمنيا حديث عن المغازلة، وبالمثل، لا حديث عن الجنس، دون أن يكون هناك بعد إباحى للموضوع، وفى بعض الثقافات، مستحيل أن نتحدث عن إله دون أن نستحضره فكأننا بالتحدث عنه

قد استحضرناه.

وتدعونا هذه الملاحظة لإجراء تحليل شكلى لظاهرة التضمين فى بعدها المتعلق بالإشارات بوجه عام، ولنتخيل عالما ممكنا فيه تكوين دال لظاهرة أو حدث بحيث يصبح "سبب" بمعناه الواسع، لفئة من المعانى تأخذ اسم هذا الحديث، ثم تقدم كأثر للمعنى.

هذا "السبب" هو مضمون فى حد ذاته، أما تلك الفئة الداخلية، فهى "دلالاته المختلفة".

ويعرف جورج مونان التضمين بأنه "كل مالا ينتمى لخبرة كافة المستخدمين عند استعمال كلمة فى لغة من اللغات، أى إنه يعتمد بصفة خاصة على الحالة الانفعالية لمستخدم أو متلقى الإشارات. فكلمة "قطار" على سبيل المثال يمكن أن تفهم على ثلاثة مستويات مختلفة: فهناك الحقيقة اللغوية للكلمة، فالقطار مجموعة عربات تشدها قاطرة رئيسية. ولكنه بالنسبة للبعض الآخر قد يعبر عن جو مفعم بالسعادة لارتباطه بالسفر والرحلات، بينما هو مرتبط بالنسبة لفئة ثالثة بذكرى كارثة أو برتابة الرحلة اليومية من المنزل إلى العمل".

فإلى جانب المعنى المباشر المجرد للكلمة، والذى غالبا ما يكون واحدا بالنسبة للجميع يأتى الإيحا ليضيف له بعدا جديدا. ويضعه فى إطار ما ويثريه بالأفكار الثانوية والصور التفصيلية والانطباعات المختلفة.. أى إنه يضفى على الإشارة اللغوية قيماً موحية كما قال بالى.

ويستند بعض اللغويين لأصول منطقية فى تعريفهم للتضمين، ويرون أنه أقرب للتعريف استنادا للفهم. أو هو "تعريف مكثف" بمعنى إنه مجموعة الخصائص المتعلقة بالمفهوم أو بالدلالة محل التعريف، خلافا "للمعنى المباشر" الذى يعد تعريفا من خلال مجموعة الأشياء التى يرجعنا لها المفهوم أو المدلول.

أما جيلمسلاف فيرى إنه: "فى حالة اللغة العادية، تتعارض الأفكار التضمينية بصفة مستمرة، ولا يقوم التضمين على مجرد ملامح فردية، وإنما يرتكز أيضاً على عوامل ثقافية واجتماعية وتاريخية إلخ. ويمكن اعتباره "محتوى" تعبر عنه اللغة المباشرة" ومن ثم. لايعد التضمين لغة. وإنما يكون نموذجه التعبيرى مزيجا من المحتوى والتعبير المباشر للغة ما.

فعلى سبيل المثال، تعنى كلمتا "ثور وكلب" بالنسبة لأغلب الفرنسيين "حيوانات".

وبمثل ما تتضمن فكرة "القوة والصبر" يمكن أن تتضمن أيضاً فكرة "البطء والمحدودية" بالنسبة للثور. أما بالنسبة للكلب، فهى تتضمن أفكاراً مثل "الإخلاص والود".

وبالمثل، نجد أنَّ "بقرة وكبش وديك" تحتوى على حد كبير على مضامين مشتركة ذات طابع ثقافى لتكافؤ معناها المباشر بالنسبة للجميع. أما معناها التضمينى فيختلف باختلاف المجتمعات، فإذا كانت كلمة "ديك" لا تحمل بشكل عام تضمينا خاصا، إلا أن كلمة "كلب" فى بعض المجتمعات قد تنم عن الوضاعة.

ويرى تودوروف أن الفارق بين المعنى المباشر والمعنى التضمينى مازال محل لبس.

وعلى أية حال، تعد مسألة التضمين مهمة سواء فى مجال الشعر أو الاستخدامات اليومية للغة.

أما فيما يتعلق بالنواحى العلمية والتقنية فمسألة التضمين تكاد تكون غير واردة، وقد تناول جورج مونان مسألة التضمين فى "الترجمة" ولكن ما خلص إليه يمكن تطبيقه على اللغة بصفة عامة. فهو يقول "سواء اسميناه تضميناً أو لا، وسواء ارتبط بالأسلوبية أم بدلالة المعانى أم بشىء آخر، أو اعتبرناه متوحداً مع الدلالة أو مضافاً إليها فهناك "قيم خاصة" للغة تنبىء المستمع عن المتحدث: عن شخصيته، وفئته الاجتماعية، بل وأصوله الجغرافية وحالته النفسية ، فالتضمين أيا كان تصنيفه، وفئته وأيا كانت تسميته، هو جزء لا يتجزأ من اللغة، وعلينا أن نترجمة مثله مثل المعنى المباشر".

ويرى بارت وجريماس "ضرورة القيام بتدريس هذه التضمينات، ولا سيما إذا أمنا بوجود لغة تضمينية تقابل القيمة الأسطورية والعملية للغة المعنى المباشر . ذلك أن المجتمعات تقوم دائماً، من خلال النظام الأولى الذى تتيحه لها اللغة، بتنمية نظم ثانوية معلنة وأحيانا غير معلنة، تنتمى لانثروبولوجيا تاريخية حقيقية".

وبصفة عامة. نستطيع القول إن جميع اللغات الطبيعية، هى دعامة لنظام تضمينى أو أكثر، يشترط فيه كل أو جزء، من هذا المجتمع وهو يظهر أيديولوجياته الخاصة وأساطيره الجماعية، وهى أشياء لا تستطيع اللغة أن تتغافل عنها من خلال الثقافة السائدة أو الكامنة.

فتعريف فرنسا جغرافيا بأنها "سداسية الشكل" يحمل عند الفرنسيين على سبيل المثال تضمينا بالتوازن والمركزية والتجانس. بينما يحمل للبعض الآخر تضمينا يفيد الصغر والقومية. وهو أمر لا يعتمد على تنويعات فردية أو انفعالية بقدر ما يعتمد على أشياء ثابتة فى الثقافات السائدة.

سياق Contexte

١ - السياق هو الوسط اللغوى للنص، أى أنه مجموعة العناصر الحقيقية الموجودة داخل النص أو تقع فى إطاره بشكل عام، وتنتمى العوامل التى تحدد ملامح هذا الوجود وشكله ووظيفته ومعناه لهذا السياق الملائم للموضوع، ففى الحوار التالى على سبيل المثال:

"هل لديك غسالة؟

نعم لقد اشتريت واحدة"

تكون كلمة "اشتريت" هى الملائمة لأنها حددت لنا معنى غسالة.

٢ - أما فى الانجليزية، فالسياق هو البيئة سواء كانت لغوية أو غير لغوية، التى تتكون فيها وحدة ما، أو تستقبل فيها المعانى ، طبقا لما قاله كل من بلوم فيلد وميللر وبريتو. ومن هنا فهى تشتمل أيضاً على معنى "الموقف". وبالتالى يمكن أن نميز بين سياقين. سياق لغوى وسياق خاص بالموقف.

٣ - أما جاكوبسون فيرى أن السياق هو معادل "للمرجع" مع اعترافه بعدم وضوح معنى هذه الكلمة ، فطبقا لمصطلحاته، تردنا الوظيفة المرجعية إلى

السياق الذى يمكن أن يكون لغويا أو واقعا خارج نطاق اللغة.
ومع هذا ، تبقى بعض الملاحظات:
يفضل الأخذ بالتعريف الأول. واستخدام كلمتى سياق وموقف بالنسبة للتعريف الثاني، ومرجع بالنسبة للتعريف الثالث، ويعد التعريف الأول هو الأكثر شيوعاً لدى المنهجين ، ففى عبارة مثل: سوف آخذ الترام، أو سوم أخذ قدحاً من القهوة ، يساهم الوسط اللغوى فى إبراز معنى الفعل أخذ.
أما فى مجالا الصوتيات فالسياق السمعى يأخذ أهمية خاصة لأن التقاء الأصوات يحدث تفاعلاً فيما بينها. فالخصائص التي تكتسبها وحدة صوتية ما،و تبعا للأصوات المحيطة بها، إضافة إلى موقعها فى المقطع من حيث النبرة أو الإيقاع والنغم يسهم فى حسن نطقها.
أما القواعد النحوية فتفرق بين القواعد المنفصلة عن السياق، وتلك التى تعتمد بشكل مباشر عليه.
ويمكن استغلال السياق الواضح فى النص فى التنظيم النصى الداخلى للخطاب لاسيما حينما نحيد بعض العوامل فى النص أو فى القول، أو حينما نجعلها فاعلة مرة أخري. وتتيح مثل هذه العمليات الفرصة لإبراز الملامح الداخلية للنص (مثل الأقوال التى تجيء على لسان أحد، والأشياء الرمزية، والتعليقات) التى تعد أشكالاً تأويلية فى النص ذاته.

التأويلية (تأويل الرموز) Hermeneutique

ترتكز "الهيرمانوطيقا" على تأويل النصوص لاسيما الفلسفية منها والدينية، وعلى تأويل الظواهر التى تعد فى حد ذاتها رموزاً وتشترك مع علم الرموز والإشارات فى محاولة وضع نظرية عامة للدلالات . أما أساسهما العلمى فيوضح فارق التناول.
إذ يرتكز علم الرموز والإشارات على تحليل الأشكال (بصرف النظر عن الجوهر) التى يظهر من خلالها المعنى بصورة عامة من خلال البناء الملازم لكل وحدة دالة. ومن هذا المنطلق يكتسب علم الرموز والإشارات طابعه العلمى.
ولكن بما أن كل شكل يرتبط ارتباطا وثيقا بجوهر ما من خلال المعني، فإن الإشارة تتضمن دائماً فى آن واحد عمومية هذا الشكل من ناحية، وخصوصية الدلالة عند الاستخدام من ناحية أخري. فهى القول غير المنطوق والحدث الذى يتفرد به المعني، والذى يتكون من الشكل والمضمون فى آن واحد. وهذا هو ما تقوم عليه التأويلية فيما تسميه بالإدراك.
فعلى عكس علم الرموز والإشارات تستمد الهيرمانوطيقا تفسيرها من خلال موضوعها أو القول الخاص بها والذى يكون منفرداً فى كل مرة، وهى تمثل ما أسماه ليفى شتراوس "بديل" للنص الأصلى أو تنويعاته، دون أن يكون لها صفة "العلمية".
والهيرمانوطيقا (أو التأويلية) تقع بهذا فى مفترق الطرق التى تتقاطع فيها المجالات اللغوية من جانب ، وتلك التى تتجاوز نطاق اللغويات بما فيه من مفاهيم لا تخضع لشكل من الأشكال المرجعية أو المواضيع الخطابية من جانب

أخر ، فتضع حدا بهذا بين ما هو من قبيل النظرية التوليدية، وما يمكن أن يصبح نظرية لتكوين المعني.

وجدير بالملاحظة أنه يتعين التمييز بين المشروع الفلسفى الذى ترتكز عليه التأويلية التى ارسى دعائمها شلير ماشير ثم يديلثيي، والبحث العلمى لمعايير جواز القبول الخاصة بالمعانى التى تستحضر من النص، بينما يمكن لنظرية الرموز والإشارات أن تأتى بمعايير لتقييم درجة مقبولية واستساغة تفسيرات النص تبعا لمدى إنتاجية الدلالات من الجمل والعبارات.

كما أن المحتوى الاجتماعى التاريخي لنص من شأنه أن يكون محل دراسة علمية لعلم الرموز والإشارات والعلوم الاجتماعية التابعة له.

تأويل (تفسير) InterPretation

تقوم نظرية الرموز والإشارات على وصف عملية إنتاج وتفسير المعنى.

ويأخذ مكونها التوليدى فى الاعتبار إعادة إنتاج المعنى من خلال القراءة، بحيث يربط بين العبارات ومضمونها مما يتيح الفرصة لوجود نماذج عدة للمعانى ترجع لقدرة القائل والشيء الذى يقوله. والجانبان مكملان لبعضهما البعض. وبالتالى لا يكون المضمون بالضرورة مجرد نسخة من العبارة الواردة فى النص أو القول.

الفعل التأويلى InterPrtatif (Faire)

إن ما يمكن تصنيفه بأنه مطابق للواقع يبدو لنا في الحقيقة أضيق من أن يمكننا من إدراك التفسيرات التى يتيحها لنا نص علمي، فالمطابق للواقع أشبه بنوع من مباحث العلوم يكون فيها التميز بين ما هو موجود بالفعل وما يبدو الأمر عليه أمر فعالا.

وفيما يبدو لنا، يمكن ايجاد مفهوم أكثر عمومية إذا وازينا بين الفعل التفسيرى والنتيجة التى سنصل إليها. من اتباع المثل المقترح للعلاقة بين ما نقتنع به من معني. وما نجده بالفعل فى المعجم ومن هنا ، يصبح الفعل التفسيرى أسلوبا متاحاً للمرسل، له علاقة بنظام قيمى ما.

وتقوم النصوص العملية التجريبية بالبحث فى مضامين الموضوع وفى الفائدة التى تعود منه. وبالتالي، يقوم المرسل الذى يحكم على الأمر. بممارسة الفعل التأويلى ويبحث مدى معقوليته والنفع العائد منه، أو يقر بأنه لا يضيف جديداً.

وقد يختلف الأمر بالنسبة لثقافات أخرى نظرا لاختلاف مفهوم القرب من الواقع على سبيل المثال.

جسد آخر وحيد:

أصوات القص

د. مصطفى الضبع

ثمة ما يمكننى أن أسميه هاجسا استشعره عندما اقرأ عملا لإحدى الكاتبات، يحدث هذا على الرغم من أننى لست مقراً إلى حد كبير بكتابه نسائية وأخرى رجولية وإنما الكتابة عندى عمل إبداعى يعبر عن الإنسان، هى فن مضاف إليه شعور صاحبه أياً كان جنسه، لذا فإننى لا أعول كثيراً على مصطلح الكتابة النسائية ومضادها، فليس صحيحا أن المرأة أكثر قدرة على الكتابة عن المرأة والعكس صحيح. ومع ذلك يظل الهاجس مسيطراً وهو أن كل صوت نسائى يتماس مع صوت شهرزاد بدرجة أو بأخرى، تتطور أشكال الكتابة وأساليبها وتتغير وسائل التوصيل والتلقى ولكن يظل هذا التماس مع احتفاظ النص الشفوى الشهر زادى بخصوصيته واحتفاظ النص المكتوب بما يميزه عن غيره من النصوص.

قد يجمع النصين هم إنسانى واحد تختلف الطريقة التى تعبر عنه فالنص القديم ربما يعول كثيراً على المضمون، على هدف يسعى إليه، والكلمة إذ تنطق تموت ولا يبقى إلتي أثرها، فى الوقت الذى تتجدد فيه حياة الكلمة المكتوبة اتى تحفر لنفسها أثراً محفوظا.. أقول ثمة تماس بين النصين الشهرزادى حين تحاول شهرزاد أن تجعل من القص وسيلة لحماية كيانها هذا الكيان المؤسس على حماية الجسد أولاً فإذا هى نجحت فى أن تحمى هذا الجسد فقد حفظت هذا الكيان واستطاعت أن تكون ذلك الشخص المتميز الذى يقف فى وجه الآخر المضاد) والنص الحديث المكتوب من لدن امرأة هى شخصية تتماس مع شهرزاد ويتمثل التماس فى هذا الالتقاء الذى يتجاوز حد الجنس الواحد إلى الهدف الواحد مع اختلاف طبيعة المضاد وتعدده فى النص الحديث المكتوب فى مقابل اقتصاره فى النص القديم الشهرزادى على واحد فقط (شهريار)، والتعدد فى النص الحديث يفرض أو بالأحرى يجعل شهرزاد المتعددة أيضاً تستخدم تقنيات مختلفة ومتعددة من أجل تحقيق رسالة النص القصصى عندها ومحاولة سبر أغوار الآخر بغية حماية الكيان الذاتى من طغيانه وهى رسالة مشروعة

فالأدب فى بعض جوانبه ما هو إلا نوع من المقاومة على مستويات شتى وشكل من أشكال الهروب من معوقات متعددة متباينةمن هنا كان النص الحديث محاولا استخدام مجموعة من التقنيات للتوصيل أو بمعنى آخر مستثمراً كل طاقات النص المكتوب وعناصره جميعها من أجل تحقيق هدفه وأمامنا مجموعة يمكننا من خلال التوقف عند مجموعة من عناصرها التى تدفع بها بغية استثمار هذه الطاقة وهى "جسد آخر وحيد" للكاتبة رانية خلاف. وهى مجموعة من القصص المتفاوتة فى الطول والقصر والتى يصل عددها إلى اثنتى عشرة قصة ويضعنا عنوانها أمام هذا الشكل من حماية الذات لنفسها بداية من الجسد الذى يكون هماً مفكراً فيه إذ يستحوذ على التفكير من لدن صاحبه (جسد آخر وحيد) وهو عنوان يبدأ بأن يحاول اختزال الأجساد جميعاً فى جسد (لفظ مفرد نكرة ينبىء عن عمومية تصل إلى حد المطلق) ولفظ (آخر) يمكن اعتباره مضافا إليه مما يجعل هذا الآخر المختلف ليس بعيداً عن المتكلم أو عن صوت الراوى فى نصوص المجموعة وكذلك يمكن اعتبار لفظ (آخر) صفة لجسد وهى صفة تعنى الملازمة مما يجعل هذا الجسد مغايراً إلى حد بعيد للصوت المتضمن فى النص، ويظهر الصوت مراقبا أو متعاطفا مع هذا الآخر وفى كلا الحالتين يؤهل لفظ آخر لفظ جسد ليكون مبتدأ مخبراً عنه بالوحدة (وحيد) وهو لفظ يجعل من الذات والآخر مجتمعين فى هذه الوحدة مما يشير إلى أن الجسد يحاول أن يحمى نفسه من الوحدة، من هذا القيد الذى يحد من تفاعل الذات مع الآخرين إذ يقيد الذات عازلا لها عن حياتها الطبيعية.

ولا يتوقف الأمر أمر الذات المتجسدة فى محاولتها الخروج أو إدراك ما هى فيه عند العنوان ولكنه بنية تفضى إلى نصوص المجموعة. فالجسد عنصر أساس من نسيج النصوص سواء النصوص الموازية العناوين أو النصوص المتون . فعناوين قصص المجموعة تشير بصورة أو بأخرى إلى الجسد فنجده بصورة مباشرة فى (جسد - جسد آخر وحيد - تناسخات) أو بصورة غير مباشرة (أرقص فينتابنى الجنون) وذلك من خلال فعل الرقص الذى يشير بصورة حادة إلى الجسد ذلك الذى يتأسس عليه فعل الرقص.

والجسد فى المجموعة لا يتوقف عن كونه موضوعاً سرديا محكيا عنه وإنما يتعدى هذا الدور إلى كونه تقنية داخلية فى نسيج النص المنتج لدلالته ورموزه فالكتابة الجسدية (إن صح الاصطلاح) تعتمد المنظور البصرى إذ يتحول المشهد السردى إلى صورة تنبنى من مجموعة من العناصر التعبيرية ويبدو هذا واضحا تمام الوضوح من خلال ما يظهره النص من صورة مجسدة (للجنون أذيال ترى وتحس) ص٩ وهى صور تتوزع عبر قصص المجموعة بصورة واضحة:

أعرف أن للمياه أصابع تدغدغ الجسد المتآكل فيصحو من جديد) ص١٣

(افتح صدرك .. دع الموسيقى تنسكب فيه حتى تصل إلى قدميك) ص١٥

وهى صور تجعل لغة المجاز وتراكيبه سارية بشكل واضح مما يوحى بأن العالم ينقسم فى رحلة تقدمه إلى قسمين متلازمين:

(المجاز والحقيقة) وأن الأول (المجاز) يستخدم بدرجة ما لتوضيح ما استغلق من القسم الثاني، فالعالم الحقيقى ليس واضحا بصورة كافية لاستيعابه ومن

ثم تمثله بشكل حقيقى مما يلجىء الذات أن تسعى إلى المجاز الذى هو أكثر وضوحا وإبانة وإذا كان العالم الحقيقى ماثلا بصورة حاضرة مرئية فإن المجاز يكمن هناك فى العالم الغائب غير المدرك إلا بقوة الخيال مما يشير إلى أن عنصر الحضور الحقيقى للكون لا يتم إلا باستدعاء عناصر الغياب وأن ما هو واضح ومفهوم مغيب لا يتضح مما يوجب استخدام قوة مضاعفة لإدراك العالم وفهمه وحماية الذات من المجهول.

ولا يتوقف الأمر فى استخدام طاقات القص التعبيرية لخدمة عالم النص، والتعبير عن العالم لا يتوقف عند هذا الحد وإنما تضعنا النصوص أمام مجموعة من التقنيات التى تسعى إلى تأكيد هذه المعانى وتأسيس مجموعة من الدلالات ومن هذه التقنيات:

١ - الاسهلاك السردي:

تبدأ حركة السرد فى معظم النصوص بجملة طويلة نسبيا (أعرف أننى حينما أريد أن أجن سأجن هكذا ببساطة من تلقاء نفسى ودون أن يدفعنى أحد لذلك لكننى أريد أن أسألك أنت...) صـ٩.

- (أترانى أفعل ذلك كثيراً أم أنها فقط بعض الظنون تنتابنى من حين لآخر؟) صـ٢٧

- قال لى :"إن الصخور التى ترينها تتمدد فى استرخاء على فراش أصفر ناعم يأتى يوم تتفتت فيه لتنجب أحجاراً صغيرة تمارس اللعب فى هدوء) صـ٥٠.

- (يجلس فى غرفة ضيقة مستطيلة الشكل يتسرب إليها ضوء خافت من نافذة علوية مواربة) صـ٧١.

وهى استهلالات بهذه الوضعية تمد خيوطاً سردية مع المتلقى فهى لا تتركه، إلا وهو فى عمق النص. فمن الملاحظ أنها بدايات سردية فى معظمها وليس وصفية فهى لا تعطى المتلقى الفرصة لأن العالم وأن يحتويه العالم أيضاً من خلال هذه الوضعية الاستهلالية.

وهى جمل من شأنها أيضاً أن تشى بما هو كامن فى نفس الراوى من أحداث مكتومة تجعل السرد عملية تتفجر بمجرد الإعلان عنها أو البدء فيها. فالأشياء التى يظن المتلقى أنها ثابتة وراسخة فى بداية السرد سرعان ما تتزعزع وتتفكك فالإرادة المزعومة فى الاستهلال الأول لا تفتأ أن تدمر فالراوى لا يملك الإرادة التى أعلن عنها فى البداية وها هو يحتاج إلى سؤال الآخر لإحداث ماظن إنه يمتلك الإراده لفعله.

والصخور التى قد نظن أنها صلدة في الاستهلال الثالث سوف يفعل الزمن فيها فعله حتى يجعلها تتفتت إلى أحجار صغيرة والجالس فى الغرفة المستطيلة لا يمارس فعل الجلوس فى هدوء ولكن ثمة ضوء يخترق عليه المكان ضوء من نافذة علوية كوحى بأن المكان مجرد سجن وليس مكانا طبيعيا.

وهكذا لا تكون الاستهلالات مجرد حركات افتتاحية للسرد تهيىء ذهن المتلقى للدخول فى هذا العالم وإنما هى عناصر تعد خيوطاً أساسية فى عملية السرد.

٢ - غياب الحدث:

لا تهتم قصص المجموعة معظمها بتقديم حدث سردى بالمعنى التقليدى للكلمة وإنما يأتى غياب هذا الحدث مشعراً المتلقى بأن هذا العالم ما هو إلا نتيجة لأحداث سابقة لم يشارك الأشخاص فى صنعها وإنما هم واقعون تحت وطأة هذه الأحداث فى نتائجها سواء كانت سلبية أم إيجابية، والمتلقى يشعر أن ثمة أحداثاً قد وقعت قبل دخوله مسرح القص مما يترتب عليه إحساسه بأن دوره ليس فعالاً فى صنع الأحداث وإنما يتوقف الأمر على تلقيه ما يحدث للشخوص المروى عنهم . إذ عليه أن يتقبلهم بصورة شبه قدرية فى بعض الأحيان.

ويترتب على غياب الحدث غياب ملامح الزمان والمكان بالمعنى التقليدى أيضاً ولا تكاد تلمح أية سمات واضحة لمكان مطروح بصورة مباشرة إلا فى قصة (انفلات) وكأن الإنفلات فيها ليس وقفا على الموضوع ولكنه انفلات مكانى إذ يظهر المكان فيها منفلتا من سياق القصص الأخرى التى تغيب فيها ملامح المكان والقصة تبدأ فى إظهار عنصر مكانى:

(أخذت الشرفة الحديدية - وقد أصاب الصدأ بعض قضبانها المتراصة فتحولت إلى أخضر شائب هش - تتأرجح بفعل الهواء البارد .. الشرفة الحديدية تطل على نهر ترقد مياهه فى سكينة) صـ٧٧.

ففى متوالية مكانية يعلن المكان عن نفسه فظهور الشرفة يؤدى إلى ظهور النهر والنهر يؤدى لظهور القوارب والناس الذين يضحكون ويملأون أفواههم بالهواء البارد و(عند نهاية القارب الخشبى يوجد مكان خال) صـ٧٧.

والنص يهتم كثيراً بهذا المكان الخالى الذى تغادره الوجوه ويبقى (وجوه كثيرة غادرته وبقى وحيداً) صـ٧٧.

ولأن المكان يلعب دوراً بطولياً ذا أبعاد إنسانية واضحة (القارب الخشبى يتململ فى جلسته..) صـ٧٨.

فلم يكن المكان مقصوداً لذاته وإنما يمنحه طاقة دلالية واضحة من خلال عناصره التى يوضحها النص، وفى إطار هذا المكان الذى يمكننا أن نسميه مكان القص فإنها يمكننا أن نستطلع مكانا آخر وهو ما نسميه قصة المكان وهو مكان محكى عنه فى قصة (تناسخات) والقصة لا تكتفى بالحديث عن مكان متعين تبدأ تفاصيله فى الوضوح منذ بداية النص وأعنى تحديداً من النص المقتبس الذى يتوسط المسافة بين العنوان واستهلال النص وهو النص المقتبس من الشاعر كيتس.

(.. هناك فى رمال الصحراء) صـ٥ وإنما يمتد ظهور المكان إلى نهاية النص حيث أنها القصة الوحيدة بين قصص المجموعة التى تذيل بمكان محدد (الواحات البحرية - يوليو ٩٥) ومروراً بما يوحى بأن هناك مكانا يدخله السارد للمرة الأولى مكان قادر على أن يولد مشاعر شتى تدفع عملية السرد أن تقوم وأن تتم فى سياقها الذى يطرحه النص، أن السارد يقدم مادة تصلح للقيام بدور إخبارى عن هذا المكان الذى يتحول إلى حدث فى حد ذاته أو إلى مجموعة متراكمة من الأحداث التى يراها السارد قارة فيه، والسارد ههنا يلتقى مع المتلقى إذ يشعره

بمفاجأة من نوع ما يطرحها المكان حاول رؤيته ويبدو هذا واضحا من خلال استعراض السارد للحدث المكانى (أتلفت حولى .. ياه.. كل هذه الأحجار .. يا إلهى كم عانيت من الوحدة فى أثناء الليل..) ص٥١

على الرغم من أن أسلوب القصة القصيرة وطبيعتها يستلزمان استخدام لغة الإيحاء لا التصريح أى أنه على السارد أن يجعل المتلقى يشعر بالتعجب لا أن يضعه على لسانه ولكن يأتى التصريح ههنا موظفا إذ هو يقدم علامة دالة على مدى انفعال الداخل للمكان ويضع المتلقى فى موقفه، فالقصة التى تبدأ بضمير المخاطب تأخذ فى هذا الجزء تستعين بضمير المتكلم فى محاولة لأن يستبدل المتلقى مكان السارد ومن هنا يكون التعجب مقبولا إزاء هذا المكان الجديد وعلى قدر اتساع الصحراء المعلن عنها تكون مساحة القصة المكانية هذه والتى تستولى على مساحة اثنتى عشرة صفحة وهى أكبر مساحة تستغرقها قصة من قصص المجموعة إذ هى تبدو واحات متعددة فى سياق نصوص الكتاب – وهى قصة موازية فى وضعيتها هذه لبقية القصص ليس لأنها تقدم وجها مقابلا لما اسميناه مكان القص فهى تقدم قص المكان ولكن لأنها تعتمد ضميرين يستوليان عن قصص المجموعة ويتبادلان الحضور فى القصص السابقة واللاحقة وهما ضمير المتكلم وضمير الغائب حيث يعتمد القسم الأول من المجموعة على ضمير المتكلم والقسم الثانى على ضمير الغائب فتصبح النصوص بهذه الوضعية صوتين متقابلين يواجه كل منهما الآخر، يتبادلان الحضور والغياب وهذا ما نجده فى تناسخات التى تأتى دالة فى عنوانها حيث تتناسخ الضمائر (الضميران) فى القصة التى تبدو بحالتها هذه اختزالا لنصوص المجموعة لذا فإنها من أفضل نصوص المجموعة قدرة على التعبير عن نفسها من ناحية ومن ناحية أخرى التعبير عن تقنيات القص التى تستخدمها القصص جميعها وهى أيضاً شأنها شأن القصص الأخرى – تختزل العالم فى ثنائية واضحة فالذات حرة تكون راوية تخاطب الذات المروى عنها ومرة تكون الذات المروى عنها التى تخاطب الذات الراوية (قال لى: إن الصخور) ص٥٠.

وهى رغم أن هذه التقنيات ليست هى الوحيدة التى تعتمدها المجموعة فى التعبير عن ذاتها إذ هى تعتمد تقنيات أخرى كالطريقة التى تنسج بها الوصف والسرد والمفارقة وغيرها مما يضيق المجال للحديث عنه.

شعر

قصائد قصيرة

نبيل خلف



روبابكيا

غضبان..
م الكون المجنون،
من تمساح..
يشرب من دم غزالة فى نهر
"الأمازون".

***

غضبان..
م النهر المتعكر،
م العشب الأخضر،
والمهر اللى بيمتخطر...
قدام الفهد الصياد
والقرد الأكتع
م الدب الأبيض
والدب الأسمر،
اللى بيدهس ع الضفدعة
والقوقع،
والحلزون

***

غضبان...
من جورنالجى يغزنى فى رقبتى
بقلمه المسنون
م الجغرافيا وم القافية..
م الكلمة اللى بتطلع بالعافية
م الشعر الموزون

م الحجر اللى فك طلاسمه
شمبليون..
ورماه على حجرى
وحجر الفرعون،
م العرف المسكون فى عروقى..
من ببيون الجرسون،
من إعلان بنيون
من طفل يتيم
أهتم وبنص لسان
***

غضبان...
من ألف قانون ملعون
م الخيل الفطسان
م المملوك اللى بيرقص فى الأمثال
الشعبية..
وبيشرب من دمى،
ويبيع قلمى المقصوف المتحنى
بهمى،
لنابليون بونابرت،
ومناحم بيجن،
وهارون..
ولا يقبضش العربون.
***

غضبان..
وازاى ما بقاش غضبان
من حرف الضاد
أو حرف النون
من قواميش بيولعوا بيها
الفوانيس
وفرنسيس .. بيخشوا الأزهر،
والعسكرى ع الناصية بيقطم فى
رغيف العيش،
وجاسوس بيبوس فى حيطان
الأزهر،
وبيبكى مع الحرفيش،
لما بيسمع سورة الرحمن،
ويس.
***

غضبان
م النيل اللى بيجرى فى خلايا
بدنى الضعفان،
م الطمية لحد قارون،
من بياع الروبابيكيا،
اللى بينده "بكيا"
على كتب المقريزى..
فى ميدان "الكخيا"
***

غضبان...
من صورة لعبد الناصر
وجاهين
طبعوها فى مناديل المأذون
وحيطان الكراكون،

وف تمثال الحرية،
ونجمة صهيون
***

غضبان يا ملايكه
يا إنس .. يا جان
يمكن أكتر من فوران النهر،
أو غضب البركان.
***

غضبان..
وإزاى راح أكون
شاعر واعر وحويط..
وأنا أغلب خلق الله
وأهبل وعبيط
صريت كتبى وكراريسى وعلمى،
وكنزى المدفون
فى الجعران المسكون...
المدهون بالزبده..
والأفيون!!

قمع السكر

عشقه فنى
وقلت يا ريت
قلبى المصطفى قنديل زيت
***
شقيت جفنى
بضوفرى المتنى
شفتك يمى
لما صحيت
شجرة دوم
فدان سمسم
وتقاوى دم
فى وشى الكركم
قمحه فى إيدى
تخش وريدى
وأدريها فى غيطان روحى
وواحة ضلى
وشم فى صدرى
لزهرة لوتس
نهر النيل بيحنى عروقها
ويسقيها قبلى
طفل بيرسم ورقة بردى
فى كفه المرمر
وبيغمز لى
يجرى فى ريقى بقمع السكر
يحبى فى جبلى
يشتل اسمى فى الحواديت

***

سكر سنترافيش

سكر ... سكر
سنترافيش
إنتى فراشتى
وغيرها مفيش
***

قلبى موهير
أبيض منقوش
قلبك قنفد
ليه منقوش
بينقط
سكر مجروش
بيضر سنى
وبيهوسنى
مع أنى لسه
ما دقتوش
***

ونا دلوقتى
حاروحلك فين

وانتى جنينتك
محدوفة
غلطان يعنى
يا مقصوفة
لما عشقتك
بالزوفة
***

أنا فى جناحك
حرشوفة
خشمى فى خشمك
خرشوفة
عسل الورده
الملهوفه
واو العطف
المعطوفة
واللى بيعشق
يا عطوفه
ما بيقلقشى
من الخرابيش

قصة

هذا ما حدث

أحمد عبد العال



الملم نفسي، استرضيها أعاتبها.. وأحاورها، لعلها تهدأ وتكف عني، ولكنها أبدا لا تستسلم، وكأنها طفل شقى لا يتوقف عن الحركة، وحينما يجيء النوم تأباه، ويظل المسكين - معلقا - حائرا كالضيف المحرج من مباغتة مدعويه.

وحين يزحف، ويسرى شيئاً فشيئاً على أطراف الجسد، وأتهيأ لاستقباله، تغادرني آلام الرأس، حيث تبقى فيه لهوا ولعبا، صانعة بذلك صخبا ولغوا هادرا.

يمطرني شلال من الذكريات، أغرق فيها، فأنا والبحر لسنا على وفاق، فقد أوشك على ابتلاعي لمجرد أنني حاولت - ذات يوم - أن أتخذه طرفا في لعبة طفل يلهو، وعندما يتمكن النوم مني ويطبق على بكلتا يديه، أراني محلقا متحررا من قانون الجاذبية، فأبصرها وأتحرر معها، ويرى كلانا الآخر كما لو أننا لم نشاهد بعضا من قبل، وأسير متوحدا في اللامكان واللازمان، وأطالع أمكنة ووجوهاً في لوحة لم تطأها عين من قبل.

قد يطول تجولنا - معا - أو يقصر، لا يهم، ولكن الأمر المتيقن أن ثمة شيئاً مدهشا ومثيرا يحدث لها ولي، وثمة فارق زمني في ارتدادها وسكونها في مرة أخرى، ودبيب الجسد في صحوته وصهيله، ربما كانت أضغاث أحلام، أو نزوعاً إلى مستحيل لا يتحقق، أو قد لا يتحقق إلا في المنتصف بين الوعي واللاوعي.

وفي الصباح حين يستحثني نداء زوجتي وصراخها، وضجيج طفلنا، وأصوات المارة، ألملم نفسي.

كلام مثقفين
صلاح عيسى

.. كثرة الطرابيش ووفرة الكوسة!

لابد أن النسيان، وانشغال البال، وكثرة المسلسلات، هى المسئولة جميعها عن خلو قائمة جوائز مهرجان القاهرة الرابع للتليفزيون من اسم «آثار الحكيم» التى لم تحصل على أية جائزة عن أدائها المتميز لدورها فى مسلسل «زيزينيا»، مع أن المسلسل نفسه قد حصل على ثلاث جوائز، هى: ذهبية أحسن مسلسل، وذهبية أحسن ممثل، وذهبية أحسن سيناريو.

مسلسل «زيزينيا» باعتراف النقاد والمشاهدين، أفضل المسلسلات التى قدمها التليفزيون فى العام الماضي، وهو الوحيد بين مسلسلات الطرابيش الذى لم يصب عليه المتفرجون لعناتهم، ولم ينصرفوا عن مشاهدته، ولم يدعوا على صنّاعه ـ دعوة ولية فى ساعة مغربية ـ بالحنجل والمنجل، لأنه يتطرق لمشكلة حقيقية، ويعالج قضية فكرية عميقة جادة، هى قضية هوية مصر، بطريقة درامية تجمع بين الفرجة والفكر، وبين التشويق والجدية، وعبر شخصيات مرسومة بإتقان.. وحوار راق يخلو من الركاكة والسوقية والابتذال والخطابة التى شاعت فى غيره من المسلسلات.

ودور «عايدة» الذى لعبته «آثار الحكيم» فى «زيزينيا»، هو دور الفتاة المعجبانية الجميلة، التى تجمع بين القوة والرقة، وبين الحزم والدلع، وبين البساطة والتعقيد، فيقع فى غرامها الجميع، من «الخواجا بشر»، إلى ولى الله «الشيخ عبدالفتاح درغام»، ومن الشاعر الشيوعى، إلى المناضل النصاب، وهو دور صعب، أدته باقتدار وتمكن، وبتلقائية ابتعدت به عن النمطية وعن الابتذال، فلم تجدد جلدها ـ كممثلة ـ بعد سنوات الاعتزال، فحسب، بل ووضعت بصمتها الخاصة على هذه الشخصية، التى كانت تغرى بالتكرار والتقليد.

أما وقد شاء مهرجان التليفزيون أن يقسم المسلسلات إلى اجتماعية وكوميدية وتراثية وتاريخية، فقد كان متصورا أن يحصل «زيزينيا» على كل جوائز المسلسل الاجتماعى.. بما فيها جائزة أحسن ممثلة التى وزعت بين «هدى سلطان» و«ليلى علوى» مناصفة، وجائزة أحسن مخرج التى وزعت مناصفة بين «محمد فاضل» ومخرج مغربى، بل إن «زيزينيا» لم ينفرد بالجوائز الثلاث التى حصل عليها، فقد حصل بطله «يحيى الفخرانى» على جائزة أحسن ممثل مناصفة مع «حسين فهمى» عن دوره فى مسلسل «هوانم جاردن سيتى»، وحصل مؤلفه «أسامة أنور عكاشة» على جائزة السيناريو مناصفة مع «خيرى شلبى» مؤلف «الوتد»، وحصل المسلسل نفسه على جائزة أحسن مسلسل مناصفة مع مسلسل سورى.

ولولا كثرة الطرابيش، ووفرة الكوسة، وقلة الطهى، لما عومل «زيزينيا» بطريقة «المناصفة» التى تظلمه وتساوى بينه وبين أعمال أقل منه بكثير، ولاختار الهرجان أحد حلين: أن يضيف إلى أنواع المسلسلات نوعا خامسا، هو المسلسلات العكاشية، ليحصل «زيزينيا» على ما يستحقه من جوائز، بما فى ذلك ذهبية أحسن ممثلة أولى، أو أن يمنح «آثار الحكيم» جائزة أحسن ممثلة «تالتة» مع «ليلى علوى» و«هدى سلطان»!

أما وذلك لم يحدث، فلا نملك إلاأن ندعو على لجنة التحكيم بالحنجل والمنجل.

رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢

الثمن : جنيهان

شركة الأمل للطباعة والنشر